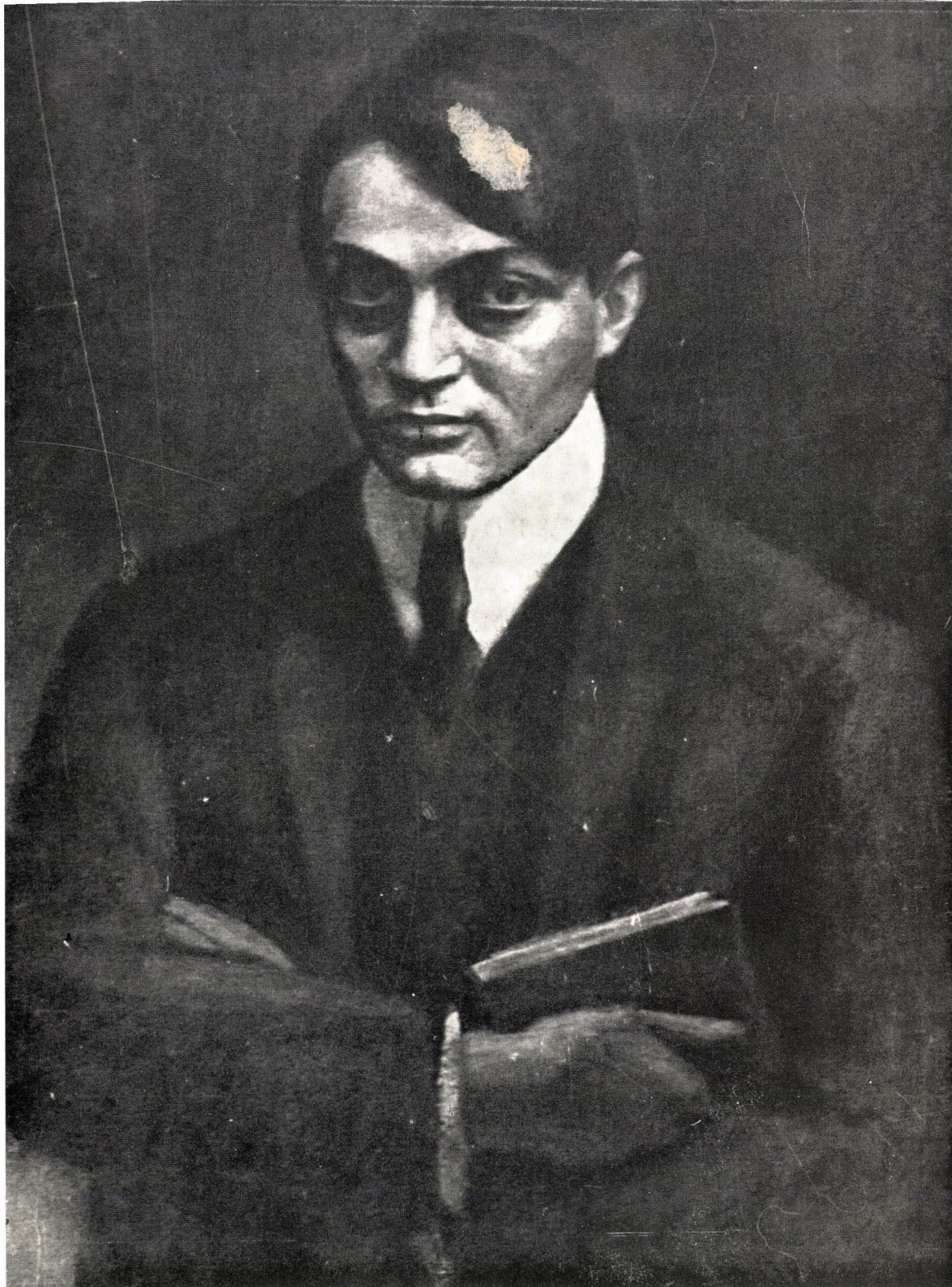


51302

390 ✓



1977 SEP 20

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1977 • XXVI. ÉVF. I. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1977

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, KATONA IMRE, KONTHA SÁNDOR, MOJZER MIKLÓS,
VAYER LAJOS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

CSAP ERZSÉBET

TARTALOMJEGYZÉK

KUTATÁS

FRANK TIBOR:	Művészetszemlélet és történelemfelfogás a viktoriánus műtörténetírásban:	
	Zerffi Gusztáv György	I
PEREHÁZY KÁROLY:	A szecesszió vasművességének formái és mesterei a fővárosban	10
R. GELLÉR KATALIN:	Nagy Sándor versillusztrációiról	21
KESERŰ KATALIN:	Remsey Jenő a gödöllői művésztelepen	24
LOSONCI MIKLÓS:	Remsey Jenő, a gödöllői műhely mestere	38

ADATTÁR

ZOLNAY LÁSZLÓ:	A körmöcbányai Curia Civitatis gótikus torzói	44
HORVÁTH BÉLA:	Czigány Dezső 1908-as Ady-képe	49
BORSOS BÉLA:	A „Hopp Ferenc” Keletázsiai Művészeti Múzeum japán kiállítása és a kiállítás tanulságai	51

VITA

Prokopp Mária „Az itáliai trecento hatása a közép-kelet-európai falfestészetre, különös tekintettel Magyarországra” című kandidátusi értekezéséről	
Dercsényi Dezső opponensi véleménye	59
Bertényi Iván opponensi véleménye	61
Székely György hozzászólása	63
Prokopp Mária válasza	63

KÖNYVSZEMLE

S. Rózsa Judit ism.: A német bútortörténet monográfiája. Kreisel—Himmelheber: Kunst des deutschen Möbels. Klassizismus, Historismus, Jugendstil. C. H. Beck, München 1973	66
Ruzsa György ism.: Október első éveinek agitációs tömegművészete. Iszkussztvo Kiadó, Moszkva, 1971.	67
Vadászi Erzsébet: A Magyar Művészettörténeti Irodalom Bibliográfiája 1974.	68

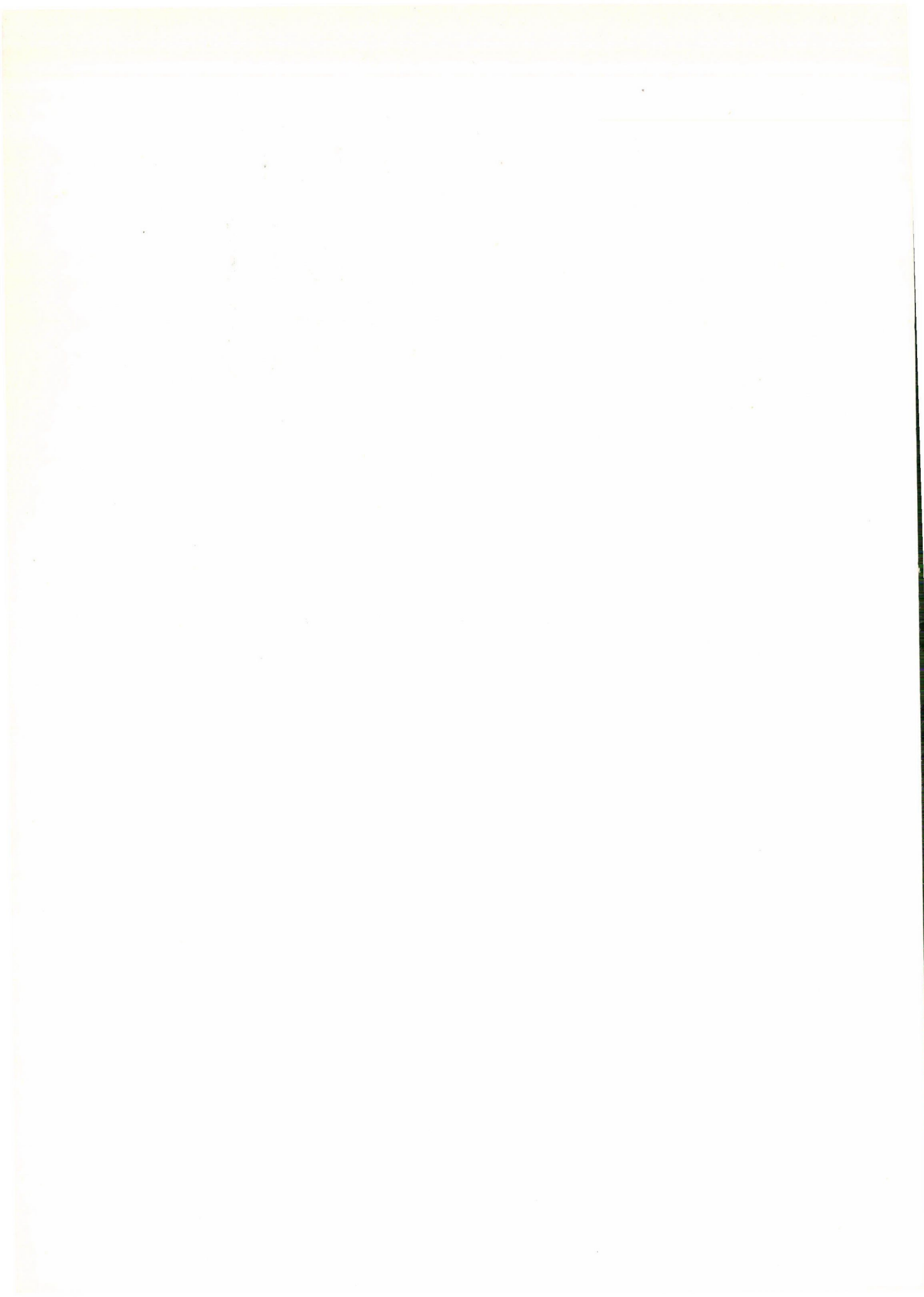
51302

MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

XXVI. ÉVFOLYAM



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST



TARTALOMJEGYZÉK ÉS MUTATÓK

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1977. ÉVI KÖTETÉHEZ

Balás Anna: Corvin János és Corvin Kristóf csontmaradványainak fényképeiről	286—287
Benkő Erzsébet: Még néhány szó a Szőnyi-festőiskoláról	186—190
Bertényi Iván opponensi véleménye Prokopp Mária „Az itáliai trecento hatása a közép-kelet-európai fal- festészetre, különös tekintettel Magyarországra” című kandidátusi értekezéséről	61—63
Bibó István: Építési adatok és tervek a Jankovich család levéltárából	162—168
Bod Lászlóné Bobrovsky Ida válasza „A XVII. századi mezővárosok iparművészete (Kecskemét, Nagy- körös, Debrecen)” című kandidátusi értekezésének vitáján	221—223
Borsos Béla: A „Hopp Ferenc” Keletázsiai Művészeti Múzeum japán kiállítása és a kiállítás tanulságai	51—58
D. Buzási Enikő: Koháry István fogadalmi képe	292—296
Czagány István: Budapest klasszicista építészetének előzményei	153—161
Csohány Kálmán: Búcsú Solymár Istvántól	307—308
Csoóri Sándor: Búcsú Solymár Istvántól	307—308
Dercsényi Dezső opponensi véleménye Prokopp Mária „Az itáliai trecento hatása a közép-kelet-európai falfestészetre, különös tekintettel Magyarországra” című kandidátusi értekezéséről	59—61
Frank Tibor: Művészetszemlélet és történelemfelfogás a viktoriánus műtörténetírásban: Zerffi Gusztáv György	1—9
R. Gellér Katalin: Nagy Sándor versillusztrációiról	21—23
Gombos Károly: Régi örmény sarkányos szőnyegek	125—137
Gombos Károly: Régi örmény szőnyegek	125—137
Himmelheber-Kreisel: Kunst des deutschen Möbels. Klassicismus, Historismus Jugendstil. C. H. Beck, München 1973. ism. S. Rózsa Judit	66—67
Horváth Béla: Czigány Dezső 1908-as Ady-képe	49—50
Jávor Anna: Bartolommeo Altomonte soproni főoltárképe	288—291
Keserű Katalin: Remsey Jenő a gödöllői művésztelepen	24—37
M. Kiss Pál: Kusztos Endre	211—215
H. Kolba Judit: A Brózer kehely	226—240
Komárik Dénes: A pesti belvárosi templom kifestésének 1807-ből származó terve	297—298
Kontha: Sándor: Megjegyzések egy „ismeretlen” Uitz-freskótérvről	299—304
L. Kovácsnai Viktória: Reményi József művészi pályája	241—260
Kreisel-Himmelheber: Kunst des deutschen Möbels. Klassicismus, Historismus, Jugendstil. C. G. Beck, München 1973. ism. S. Rózsa Judit	66—67
László Emőke: Flandriai és francia kárpitok a régi Magyarországon	181—185
Losonci Miklós: Egy elfelejtett életmű (Ruttkay György pályaképe)	169—176
Losonci Miklós: Remsey Jenő, a gödöllői műhely mestere	38—43
Makkai László opponensi véleménye	216—218
Mezei Ottó: Lapok Nemes Lampérth József életéből	191—196
Mojzer Miklós: Tabula-Figura-Imago	105—124
Molnár László opponensi véleménye Bod Lászlóné Bobrovsky Ida „A XVII. századi mezővárosok ipar- művészete (Kecskemét, Nagykörös, Debrecen),” című kandidátusi értekezéséről	218—221
Perehazy Károly: A szecesszió vasművességének formái és mesterei a fővárosban	10—20
Pogány-Balás Edit: Észrevételek a Corvin János-archépekkal kapcsolatosan	271—278
Pogány-Balás Edit: Észrevételek a firenzei Psalterium-Corvina három történeti alakja ikonográfiai meg- határozásához	279—285
Pogány Ö. Gábor opponensi véleménye Szelesi Zoltán „Szeged képzőművészete” című kandidátusi érte- kezéséről	306—307
Prokopp Gyula: Barkóczy Ferenc érsek esztergomi építkezése	261—270
Prokopp Mária válasza „Az itáliai trecento hatása a közép-kelet-európai falfestészetre, különös tekintettel Magyarországra” című kandidátusi értekezésének vitáján	63—65
S. Rózsa Judit: A német bútortörténet monográfiája. Kreisel-Himmelheber: Kunst des deutschen Möbels. Klassicismus, Historismus, Jugendstil. C. H. Beck, München 1973. ism.	66—67
Ruzsa György: Október első éveinek agitációs tömegművészete. Iszkussztvo Kiadó, Moszkva, 1971. ism.	67
Soproni Sándor: Beszámoló a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat 1976. évi működéséről	305
Székely György hozzászólása Prokopp Mária „Az itáliai trecento hatása a közép-kelet-európai falfesté- szetre, különös tekintettel Magyarországra” című kandidátusi értekezéséhez	63
Szelesi Zoltán válasza „Szeged képzőművészete” című kandidátusi értekezésének vitáján	312—317
Sztyj Rezső: Baranyai Károly és B. Markov Zlata	197—210
Vadászi Erzsébet: A Magyar Művészettörténeti Irodalom Bibliográfiája 1974. ism.	68—103
Végvári Lajos opponensi véleménye Szelesi Zoltán „Szeged képzőművészete” című kandidátusi érteke- zéséről	310—311
Zolnay László: A hatszázéves Csensztóhova magyar emlékei	177—180
Zolnay László: A körmoebányai Curia Civitatis gótikus torzói	44—48

MUTATÓK

A dőlt számok képekre utalnak

MŰEMLÉKEK ÉS MŰTÁRGYAK SZERINT

- Abony, ref. tpl. 83
 Aghtamar, Szt. kereszt tpl. domborművei 141, 142
 Aghtz, Arsakida dinasztia sírboltja IV. sz. 142
 Ajka, Holló Barnabás: Kossuth szobor 74
 Alvinc, kastély 183
 Ani, középkori városfalak 141
 Aranyosgyéres, halomsír 70
 Árva, vár 184
 Athen, Akropolis 310
 — Erechteinon 274
 Atlanta, Vedder: Három párka 33
 Augsburg, székesegyház, szoborherma 106
 — Museum, Dürer: Jakob Fugger arcképe 120
- Badacsonytomaj, Egry József emlékműzeum 84, 88
 Baja, Türr István múzeum 92
 Bajcs, kápolna 182
 Bajna, vadászlak 158
 Bakabánya, tpl. Pál mester: szárnyasoltár 107
 Balázsfalva, kastély 183
 Balatonfüred, Fuhrmann Antal, tpl. 158
 Bántornya, tpl. Szt. László legenda falképei 61, 62, 64
 Baross Gábor telep, tpl. 72
 Bártfa, Szt. Egyed tpl. 105, 106
 — — Jacobus de Sandec: Szárnyasoltár 108
 Beckó, vár 173
 Békéscsaba, Munkácsy Mihály múzeum 85, 92
 Belgrad, Nat. Museum 103
 Berg, temetőkápolna 62
 Besztercebánya, Fugger-ház, Nyolc középkori táblakép 108
 — tpl. 105
 — — Szt. Borbála oltár 75, 107
 — városháza 44
 Boldogkőváralja, kastély 72
 Bodzentyn, plébánia tpl. Mária halála főoltár 105, 106, 108, 114, 115, 119, 124
 Bosztót, plébánia tpl. 72
 Bozen, tpl. Silvester Müller: Szárnyasoltár szobor 107
 Bratislava I. Pozsony
 Brugge, tpl. 140
 Brüsszel, Missale 273, 278, 283, 285
 Búcsúszentlászló, rk. tpl. 73
 Bucurest, Musée du village 100
 Budapest, XIV. Ajtosi Dürer sor 25/a, Forreider—Schiller: vasrács 12, 12
 — XII. Alkotás u. vaskapu 1900 körül 15
 — Aquincum, katonai amphiteatrum 73
 — Arany Sas patika 81
 — Bánrévi János-gyűjtemény, Nagy Sándor: Őskaján 23
 — Béke szálló, Szondy söröző, Tiring Ferenc kovácsolt vas munkái 18
 — I. Belényi ház 160
 — V. Belgrád rkp. 24, Lepter János: bronzkapu 17
 — Belvárosi tpl. 158
 — Schwarz József: festési terv 297, 298, 297, 298
 — Beretvás Ferenc-gyűjtemény, Remsey: Kosztümös önarckép 36
 — Brein Ferenc: Kemnitzer ház 159
 — II. Budakeszi út 91—95. Budaszentlőrinci Pálos kolostor 110, 177—179, 179
 — Budai országháza 71
 — Budapesti Történeti Múzeum 52, 85, 90, 92, 96
 — — gótikus szoborlelet 74, 85
 — — — szakállas férfi torzója 47, 47, 48
 — — — 46, 47, 48
 — MATHIAS R. talapzat 165, 168
 — — Kiscelli Múzeum, Bazilika tervei (Brein Ignác-tól) 154, 155, 157, 158, 159, 161
 — — — (J. Dittichtől) 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161
 — — — (Hild Józseftől) 156—158, 156, 159, 161
 — — — (J. Schwarztól) 153, 154, 156—159, 161
 — — — Remsey Jenő: Mednyánszky László 1917. 34, 35, 37
 — Budavári Palota 70, 182
 — I. Corvin tér 8. Alpár Ede: Vaskapu 1899. 13
 — VII. Dohány u. 22. Függőrács részlet 1910. 16, 20
 — Duna Intercontinental, Simó J.: Kerámia térfal 83
 — Duna u. 1. Lepter János: bronzkapu 17
 — Egyetemi könyvtár 168
 — VII. Elemér u. 31. Gerő és Győry: vaskapu 1905. 15, 17
 — Erzsébet-híd 165
 — Farkasréti temető 17. parcella Reményi J.: Ozoray—Schenker síremlék 256, 259
 — Fővárosi Tanács, domborművek 74
 — — Szatala Emil: oldalkapurácsok 18
 — II. Frankel Leó u. 54. 73
 — I. Fő u. 90. Szt. Flórián kápolna 160
 — Gerster K.: Arany János u. 16. 157, 158
 — VI. Gorkij fasor, ref. tpl. Miákits Károly: vasesillárok 17
 — Gresham palota 29
 — I. Grigely ház 158
 — Halászbástya 71
 — I. Hattyú u. 16. Lepter János: bronzkapu 17
 — Hatvany Lajos-gyűjtemény, Rippl Rónai képek 86
 — Hikisch Kristóf: Krisztina téri tpl. 160
 — Hild József: Ferencalmi Mária kápolna (Budakeszi út 51/b.) 157, 158, 160, 161
 — — Hermina kápolna 157, 158, 161
 — — Irgalmas kápolna (Frankel L. u. 54.) 157
 — Hofrichter J.: Calvin tér, ref. tpl. 157, 161
 — V. Honvéd u. 3. kovácsolt vaskapu 12
 — I. XI. Ince pápa tér 4. 160
 — Iparművészeti Főiskola 80, 315
 — Iparművészeti Iskola 241, 249, 253
 — Iparművészeti Múzeum 83, 85, 125, 195, 196
 — — cselaberd szőnyeg XIX. sz. ltsz.: 73189. 129
 — — Jézus születése kárpit 183
 — — Kuba szőnyeg, örményes rajzú XVII. sz. ltsz.: 14.769 129
 — — Örmény palmettás szőnyeg XVII. sz. ltsz.: 24.362 128, 130, 135—137
 — — Örmény sárkányos szőnyeg XVII. sz. ltsz.: 7940. 125—130, 125, 126, 134, 136, 147, 149
 — — — ltsz.: 19664 126, 129, 130, 131, 133, 136, 143, 147

- — — ltsz.: 75220 127, 138, 145—147
 — Szilé szőnyeg, örmény szövött XIX. st. ltsz.: 20883 130, 142
 — Szőnyeg XVII—XVIII. sz. ltsz.: 24522 128, 148
 — Szumák szőnyeg XIX. sz. ltsz.: 523486 131
 — Vágó Ignác: emeleti rácsos kapu 18
 — Verné lótakaró XIX. sz. ltsz.: 62 I. 523 130
 — Hopp Ferenc múzeum 51—58
 — — — botsatsu fa XIII—XIV. sz. 51, 56
 — — — ecsettartó, Kutani XIX. sz. 54, 56
 — — — füstölőedény, vas XVIII. sz. 54, 56
 — — — gyógyszerartó doboz 1800 k. 56
 — — — Kanu, kínai generális csont XVIII. sz. 56, 57, 57
 — — — Kano iskola: Ponty a hullámok között 1530—1580. 52, 55
 — — — Kardmarkolatvédő vas XVIII. sz. 55, 57, 58
 — — — Kiyonobu: Színész szamuraj szerepben 53, 55
 — — — Netsuke, Kínai halhatatlan legyezővel, fa XVIII. sz. 56, 57, 57
 — — — — Hollandus, fa XVIII. sz. 56, 56, 57
 — — — — No színházi maszk, Okina, fa XVIII. sz. 55, 58
 — — — — Oroszlán, Bizen XVIII. sz. 54, 55
 — — — — Shaka Nyorai „lakk” XVIII. sz. 51, 56
 — — — — Teácsésze, Karatsu XVIII. sz. 53, 55
 — — — Tosa Iskola: Illusztráció Gejni regényéhez XVII. sz. 52, 55
 — — — — Váza, bronz XVIII. sz. 54, 56
 — — — — Zenész sintó szentély előtt, aranylakk doboz 55, 56
 — — — Nagytétényi kastélymúzeum 87, 88, 91, 95, 144, 151, 152
 — Jankovich ház (belvárosi „fölső”, Petőfi S. u. 1. helyén) 163, 165
 — — — — hosszmetzeti rajz 1797. 163
 — — — — terve 1790 164, 164, 165
 — — — — (belvárosi „alsó”, Károlyi M. és Irányi u. sarok) 1800. 164
 — — — Zitterbarth Mátyás: átalakítási terv, 1834. 164, 165, 166
 — — — kúria, Kassalik Ferenctől, II. Pesthidegkút, Váry köz 21. 162, 162, 163
 — V. József A. u. 8. Jungfer Gy.: vasrácsos kapu 1905. 16, 18
 — Képzőművészeti Főiskola 170, 312
 — VIII. Kisfaludy u. 19. Mígray József: rézdomborítású kapu 14, 14
 — X. Kozma u. 6. Heidelberg család sírboltja, Forreider—Schiller: vaskapu 1905. 13, 14
 — Krisztinavárosi rk. tpl. Schwarz J.: Szűz Mária oltárkép 1811. 297
 — Kúria 71
 — Lajta Béla: Rózsavölgyi ház, Kozma Lajos függő-folyosó rács 14
 — — — Szeretetház, vaskapu 14
 — — — Vas utcai iskola, ruhatár vasrács 14
 — Lipótvárosi tpl. terv. 1822. 298
 — Magánnyűjtemény, Czigány D.: Nemes Marcell arc-kepe 50
 — Magyar Kereskedelmi Kamara 72
 — Magyar Nemzeti Galéria 75—79, 84, 85, 87—93, 102, 194, 215, 258, 259, 306—308, 312, 314
 — — — Altomonte: Patrona Hungariae 288—291, 288
 — — — Csontváry: Panaszfal 33
 — — — Ferenczy Károly: Keresztlevétel 33, 34
 — — — Gulácsy: Bohóc, szájában szekfűvel 32, 33
 — — — — Szerelmespár 1910. 27, 28, 36
 — — — Koháry István fogadalmi képe 292, 292, 296
 — — — Nemes Lampért József: Női akt 113
 — — — Reményi József: A berlini Magyar Kollégium érme 1921. 259
 — — — — Áldozás 1913. 245, 246, 258
 — — — — Álom 1913. 245, 246, 258
 — — — — A művész szülei 1906. 241, 241, 258
 — — — — Aurora 1913. 258
 — — — — Beethoven halálának századik évfordulójára 1927. 259
 — — — — Beethoven főiskola díj 1927. 252, 253, 253, 259
 — — — — Hamvas Béla 1924. 259
 — — — — Halmi Miklósné 1911. 244, 244, 258
 — — — — Jókai Mór 1925. 259
 — — — — Kalotaszeg 1908. 242, 242, 258
 — — — — Kodály Zoltán 1952. 257, 259
 — — — — Liszt Ferenc emlékverseny 1933. 259
 — — — — Lyka Károly 1955. 258, 259
 — — — — Menekülő Zsuzsanna 1921. 259
 — — — — Nemzeti Szalon jubiláris érme 1908. 258
 — — — — Országos Dalosverseny 1928. 253, 259
 — — — — Országos Magyar Bábaegyesület 1929. 253, 259
 — — — — Öltözködő nő 1921. 250, 250, 259
 — — — — dr. Preisz Hugó 1935. 253, 259
 — — — — Reményi Gyula 1907. 258
 — — — — Reményi Gyula 1920. 259
 — — — — Semmelweiss Ignác Fülöp 1918. 248, 248, 258
 — — — — Semmelweiss Ignác Fülöp változat 1918. 248, 248, 249, 258
 — — — — Súlydobó 247, 247
 — — — — Szent István 1938. 259
 — — — — Szerelmes pár Ámorról 1913. 244, 244, 258
 — — — — Telcs Ede felépülésének emlékére 1917. 243, 244, 258
 — — — — Térey Gábor 1924. 259
 — — — — dr. Wenhardt János 1927. 251, 259
 — — — — Remsey Jenő: Dunaparti részlet 1913. 27, 28, 36
 — — — — Félkegyelműek 32, 37
 — — — — Napraforgók 40
 — — — — Ónarckép 1909. 26, 27, 36, 40
 — — — — Párkák 33, 37, 38
 — — — — Pesti figurák 40
 — — — — Rózsaffy Dezső arcképe 1909. 31, 32, 36, 30
 — — — — Sebesült szállítás 37, 38, 40
 — — — — Tavasz 40
 — Magyar Nemzeti Múzeum 84, 93, 95, 96, 121, 137, 165, 184, 222
 — — — — Augsburgi csegey 98
 — — — — Brózer István kehely 1640. 225—240, 225—233
 — — — — Fedeles kupa Mádról XVII. sz. 236, 240
 — — — — Pálffy serleg 237, 238
 — — — — Patrona Hungariae násfa XVII. sz. 238, 238, 240
 — — — — Reneszánsz ékszerek 228
 — — — — Magyar Történeti Képcsarnok, Brand—Pfeffel: Nagyszombati csata 295
 — Magyar Munkásmozgalmi Múzeum 84, 85, 92
 — II. Mártírok útja 23. Ferences tpl. 160
 — I. Mátyás tpl. 88
 — Mezőgazdasági és Élelmiszerügyi Minisztérium 71
 — Mezőgazdasági Múzeum 91
 — Nagyboldogasszony tpl. 71
 — II. Nyúl u. 9. Teischner Ádám: vaskapu 1910. 14, 15
 — Oroszlán Zoltánné gyűjtemény, Reményi: Oroszlán Zoltán 1961. 259
 — Országos Levéltár, 162, 165, 239
 — — — — Sidló Ferenc: Csodaszarvas 31
 — — — — Zichy István: Hunor és Magor 31
 — Országos Széchényi Könyvtár 93, 162, 168, 237
 — — — — Biblia 1573-ból, Három ifjú égő kemencében, ill. 294, 294
 — — — — Jónás megmenekülése 294, 294
 — — — — Budai Graduale, Feltámadás 272, 273, 276, 278, 285
 — — — — Frankfurt am Man-i Biblia 1569. Jónás megmenekülése, ill. 294, 294
 — — — — Lyoni Biblia 1598. Három ifjú égő kemen-
 — — — — cében ill. 294, 294
 — — — — Wittenbergi Biblia 1598. Három ifjú égő
 — — — — kemencében, ill. 294, 294
 — Orvostörténeti Egyetem Könyvtára, Reményi: Sem-
 — — — — melweiss érem 1918. 259
 — I. Pálya u. 2/a. Szultzbereger József: vaskapu 17
 — Petőfi Irodalmi Múzeum, Czigány Dezső: Ady Endre
 — — — — 49, 50, 87—89, 92

- — Reményi: Apáczai Csere János 1925. 251, 251, 259
- V. Pollack: Deák téri ev. tpl. 153, 157, 160, 161
- XII. Ráth György u. Tíringer Ferenc: Gombaszögi villa kovácsolt kapu 18
- Régi Városháza 159
- Reményi József gyűjteménye; Reményi: A kritikus 1923. 250, 250, 259
- — — András hét éves korában 1929. 259
- — — A Mária Kongregáció hadikórházának 1916. 248, 248, 258
- — — Bözsi húgom 1970. 256, 257, 259
- — — Egy merész lépés 1916. 243, 243, 258
- — — Haját szárító női akt 1932. 259
- — — Hirschler Imre, 1962. 257, 258, 259
- — — Incselkedés, 1921. 250, 250, 259
- — — Kende Imre és Gönczy Erzsike házasságára, 1919. 243, 243, 258
- — — Libás fiú, 1929. 254, 256, 259
- — — Mallász Gitta 251, 259
- — — Megéneklése a szépségnek 1916. 243, 243, 258
- — — Őnarckép 1950. 256, 259
- — — Őnarckép 1952. 256, 259
- — — Örkényi István és Pataky Piri házasságára 1919. 244, 244, 258
- — — Procopius Béla 1940. 255, 256, 259
- — — Riesz Frigyes 1955. 259
- — — Ülő női akt 1950. 255, 256, 259
- Roosevelt téri új irodaház 72
- Royal szálló 72
- Sándor-palota 184
- I. Sándy Gyula: Szilágyi D. tér 3., Ludwig Ede: vaskapu 11, 12
- Schedel Andorné gyűjteménye; Reményi: D. Jolán 1928. 253, 254, 259
- — — Napsugár 1927. 253, 254, 259
- — — Schedel Andor házassági évfordulójára 1948. 257, 255, 259
- Semmelweis Orvostörténeti Múzeum 82
- — dr. Reményi: Frigyesi József, 1917. 247, 258
- — — dr. Neuwirth Nándor, 1917. 247, 248, 258
- — — Magyar Orvosok Tudományos Egyesületeinek Szövetsége, 1936. 259
- A. Stühler: Magyar Tudományos Akadémia 59, 157
- Széchenyi-szobor 74
- Szt. István Bazilika 127, 136, 138, 148—161
- — Bakócz kápolna 159
- XIII. Szt. István krt. 10—12. Foreider és Schiller: vaskapu 1905. 13, 13
- Szépművészeti Múzeum 85, 86, 90, 93, 95, 98, 120, 258, 259, 291
- — Cranach: Salome 98
- — Maulbertsch: Gran, Napfelkelte másolata 290
- — Római portréfej 103
- Timpanon szobrok 74
- Szervita tpl. 159
- Szilágyi Erzsébet fasor 1. Migray József: vaskapu 16, 20
- — 17.—21. Gerő és Győry: vaskapu 15, 17
- Színház u. Hild: ev. tpl. 157, 161
- Szovjet Kultúra és Tudomány Háza 71
- I. Tárnok u. 14
- VIII. Üllői út 14. Gerő—Győry: vaskapu 15, 17
- IX. Üllői út 21. vas lépcsőház részlet 13
- V. Váci u. 34. Klotild-palota, Jungfer Gy.: vaskapu 1901. 16, 19
- Varannai Gyula gyűjteménye, Reményi: Faludi Géza 1926. 252, 253, 259
- — — Szántó László 1951. 257, 258, 259
- — — Ugart szántott a nagy Magvető 1918. 249, 249, 258
- XIV. Városliget, Reményi J.: Arany J. pad 1934. 247, 259
- XII. Városmajor u. 28. vasrácsos kapu 1908. 18
- — 30. kapurács 14, 16
- V. Veress Pálné u. 32. 73
- VII. Vörösmarty u. 47. vaskapu részlet 1910. 16, 19
- „Vörös Ökör” és „Isten Szem” ház helyszínrajza 1840. 165, 166
- Zitterbarth János: Bazilika helyén lévő tpl. terv, Vasquez metszete 1817. 153
- Zrúnecky: Szemlőhegyi úti iskola, Blum Mihály lépcsőrács 1912.
- Buschbach, tpl. Hans von Heidelberg: Mária oltár 107
- Bük, kastély 73
- Chantilly, Jean Pérréal: VIII. Károly 284
- Cinsiedeln, tpl. Mária kegykép 111, 111
- Chartres, székesegyház 192
- Cluny, apátság 177
- Czeszochowa, Pálos kolostor. Simone Martini: Madonna 61
- — kincstár; XV. sz.-i miseruha 179, 179, 180
- Csatka, pálos tpl. 71
- Cserény, tpl. oltár 107
- Danzig, Marienkirchen, Michael Schwarz: szárnyasoltár 107
- Debrecen, Déri múzeum 73, 75, 77, 81—85, 95, 97, 172
- Carlone: Szt. Anna tpl. 223
- Egyetemi Könyvtár 88
- Pécsy Mihály: ref. nagytpl. 72, 153, 155, 159, 160, 161
- Ref. múzeum 237, 240
- Szt. András tpl. ezüst kanna 1631. 218
- Drezda, Kupferstichkabinet 122
- Dunacséb, rk. tpl. Baranyi Károly: Péter és Pál szobor 108
- Dunaföldvár, földvár 71
- Dunaharaszti, Horváth Sándor: kerámia dombormű 74
- Ecsmiadzin, Zvartnoc körtemplom domborművei VII. sz. 142
- Eger, Hild: Székesegyház 155, 156, 160, 161
- — Schaufler: Minorita tpl. terv 155, 161
- Lyceum, könyvtár, Kracker és Josef Zach freskók 158
- Múzeum 84
- püspöki palota 183
- várszékesegyház 70
- Észtergom, Keresztény múzeum 90, 93, 98, 120, 183, 184
- — MS mester: Feltámadás 176, 178
- — — Kálvária, János apostol 272, 272, 273, 278
- — — Keresztvitel, János tanítvány 273, 274
- — — Olajfák hegye 277, 278
- — — Vizitáció 274, 275, 275
- — Szt. Jób szőnyeg XV. sz. 127, 136, 138, 148—152
- — Úrkoporsó apostolszobrai 74
- Hild: Székesegyház 109, 155, 160, 161, 267—269
- — Bakócz kápolna 161, 162, 166, 168
- — — Ferenczy István szobra 74
- — Kincstár, Mátyás kálvária 225
- — Könyvtár 264, 269
- Hillebrandt—Kühnel: Prímási palota 155, 159, 161, 267
- — Prímási Levéltár 264, 269
- — Székesegyház terv 263, 263, 264, 264, 266, 266, 269
- — Szeminárium 262, 264, 265, 266, 266
- — várfalak terve 263, 263, 264
- Packh: Szt. Anna tpl. 155, 159
- vár, 261, 261
- — kanonoki házak 266, 268
- — kápolna, trecento freskók 60, 61, 76
- — kálvária csoport 268, 269
- — királyi palota 269
- — vízivárosi tpl. 268
- Észterháza, kastély 74

- Feldkirch, Nikolauskirche, Wolf Huber: szárnyasoltár 107
 Fertőd, Eszterházy-kastély 72
 Firenze, Bibliotheca Laurenziana, Psalterium 277, 279, 281, 283—285
 — — — Imádkozó Dávid 279, 279, 280, 280, 282, 283
 — Donatello: Szt. Márk szobor 274
 — Museo Nazionale: VIII. Károly portréja 284, 285
 — Uffizi 171
 Fülek, plébánia tpl. Koháry I. fogadalmi képe 295
 Garamszentbenedek, apátság, Koháry I. fogadalmi képe 295
 — tpl. 72
 Gdansk, Mózes-szobor 48
 Géghard, kolostor XIII. sz. barlang tpl. 141
 Genova, Galeazzo Alessi: Santa Maria in Carignano 157
 — Museo Civico, G. Pisano: Luxenburgi Margit sír-
 emléke 65
 — Palazzo Ducale, Barnaba da Modena freskók 65
 — S. Agostino tpl. trecento freskótöredék 65
 — S. Lorenzo, Luca Fieschi kardinális sír emléke 65
 — Triora, Taddeo di Bartolo: Kr. keresztelese oltár 65
 Gera, városháza 97
 Gerény, rotunda 72
 Gesztes, vár 72
 Glasgow, Burrell Collection, örmény szőnyeg 151
 Gödöllő, Grassalkovich-kastély 72
 — Kriesch Margit gyűjtemény, Kőrösfői Kriesch Ala-
 dár: Szarvasok, faliszőnyeg 1913. 36
 — Magángyűjtemény, Nagy S.: Öreg suhanc vágya-
 kozása 23
 — Nagy Sándor ház 23, 29
 — — — Nagy Sándor: Homályból 21, 21, 22
 — — — Riadó 21, 21—23
 — — — Új Jozsué 22, 23
 — Olajos gyűjtemény. Remsey: Erdélyi menekültek 35, 37
 — Remsey Jenő gyűjtemény: Remsey Jenő: A festő 1905. 25, 27, 36
 — — — Anya varr 1905—08. 26, 27, 36
 — — — A Moloch 1906. 28, 29, 36
 — — — Az Iga 1905. 28, 29, 36
 — — — Félkegyelműek 1912. 32, 37
 — — — Kalapos férfi 105. 26, 27, 36
 — — — Koldus 1912. 32, 33, 36, 38
 — — — Máramarosi menekültek 35, 37
 — — — Pythia 1915. 34, 34, 37
 — — — Vöröskatona 35, 37
 Görlitz, plébánia tpl. Hans Olmutzer festménye 106
 Gries bei Bozen, Michael Pacher: szárnyasoltár 107
 Gyergyószárhegy, kastély 73
 Gyöngyöspata, vár 70
 Győr, Hédervár kápolna 73
 — Múzeum 84, 86, 87, 93
 — székesegyház, flandriai kárpit 183, 184
 — — Szt. László herma 82
 Gyula, vár 86
 Gyulafehérvár, Bethlen Gábor palotaszőnyegek 183, 184
 — — székesegyház, Énekek éneke 70
 — — kincstár, 182
 Hamburg, Kunstgewerbe Museum, XV. sz. persely-
 ládika 121
 Hédervár, kastély 72
 Helsinki, városháza 97
 Hévízfürdő, Tisztviselők háza, Reményi József dombor-
 mű 1930. 256, 259
 Hidegség, rk. tpl. 71
 Hódmezővásárhely, Tornyai J. múzeum 93
 Innsbruck, Miksa császár sír emléke, Margit főhőgnő szobra 283, 285
 Irind, VII. sz.-i tpl. 141
 Jászberény, ferences tpl. 72
 — múzeum 85
 Jaszna Gora, Arsenal, T. Dolabella: Jaszna Gora kolostor
 alapítása 178, 180
 — pálos kolostor 177—179
 — — — Szt. Pál ereklye érkezése Budaszentlőrinc
 178, 180
 — — — iskola: Kázmér király konfraterré fogadása
 XVII. sz. 178, 180
 — — kincstár, szablya XVI. sz. 180
 Jászó, Pilgram: tpl. 155, 161
 Jedrzejow, cisztercita kolostor, oltárszobrok 112, 114,
 121, 124
 Jerevan, Matenadarán, Miniatura I. 132, 132, 133
 — — — II. 132, 133, 133
 — — — III. XIV. sz. 148
 Kaposvár, Somogyi képtár 89, 93
 Karlsruhe, Weinbrenner: Ev. Kirche 158, 160
 Karmir Blur, erődváros 138, 152
 Kassa, dóm, főoltár 105
 Kecskemét, Ferences tpl. kehely XVII. sz. 222, 223
 — Katona J. múzeum 89, 94
 — Kegyesrendi társház, Ism. művész: Koháry István
 és János képe 295
 — Pestis emlék 1742. 223
 — Plébánia tpl. 223
 — ref. tpl. Farkas mester: Festett karzat XVII. sz.
 222, 223
 — Szenczi Molnár portré 70
 — Szentháromság oszlop 1774. 223
 Kefemárk, tpl. szárnyasoltár 105
 Kempen, tpl. Adriaen van Overbeck: Szt. Anna oltár 107
 Keszthely, Balaton múzeum 94
 — Helikon kastélymúzeum 84
 — tpl. gótikus freskók 76
 Kiskunfélegyháza, honfoglaláskori sír 70
 — Kiskun múzeum 83, 84
 Kismarton, Eszterházy-kastély 158
 Kolozsvár, Biber Károly: Vált hadtestparancsnokság
 kovácsolt vaskapu 14, 16
 — Fadrusz: Mátyás szobor 74
 — ref. tpl. 225, 234—236, 239, 240
 — Szt. Mihály tpl. 71
 Konstanz, székesegyház 108, 110
 Kosztolány, tpl. falképek 70
 Kottendorf, tpl. Johannes Heidelberg: oltár 107
 Köln, dóm 97
 Körmöcbánya, fellegvár, alaprajz 44, 45
 — múzeum, alakos kőfaragások 46, 47, 48
 — — polgári címeres kőfaragások 46, 47, 48
 — torzók 46, 47, 48
 — Szt. Katalin tpl. 44, 44, 48
 — Városháza 44—48, 44
 Krakkó, Corpus Christi tpl. kanonokrendiek kolostora
 123
 — Fugger-ház, Judit és Holofernes kendője 108
 — Mária tpl. 105—107, 114
 — — V. Stoss oltár 116, 120
 — Székesegyház, Nagy Kázmér sír 177
 — — Szt. Kereszt oltár 107
 Laon, székesegyház, szárnyasoltár 107
 Lepoglava, Corvin János és fia sírja 286
 Leningrád, Ermitázs, XV. sz.-i brüsszeli kárpit 182, 184
 — Forradalom tere, N. Kolli: Vörös ég 1918. 67
 — A. Sz. Lazo-gyűjtemény 99
 — Nagy Októberi Szocialista Forradalom múzeuma 67
 — Orosz múzeum 67
 — Scsuszev Építészeti múzeum 67
 — Zaharov: Admirális palota 67
 London, British Library 3
 — British múzeum 6
 — Central School of Design 1, 2
 — National Art Training School 1, 2, 4, 7—9
 — Royal College of Art 1, 8, 9

- South Kensington múzeum 1, 4, 2, 3, 8, 9
 — Victoria and Albert Museum 2, 8, 9
 — — A. Stannus: South Kensington Museum Marlborough House-ban 1863. 2, 8
 — — — a férfihallgatók művészeti iskolája 1863. 2, 8
 — — — építészeti tanterem 1863. 2, 8
 — Wallace-gyűjtemény 182
 Lőcse, Minorita tpl. falképei 62
 — Szt. Jakab tpl. 182
 Lysa Gora, Bencés könyvtár, Johannes pictor: Illuminált kódex 117
- Mád, ref. tpl. aranyozott ezüst kehely 1637. 236
 — — fedeles kupa XVII. sz. 236, 240
 Márianosztra, Pálos kolostor 177
 Marosvásárhely, ref. kollégium 211
 Marseilles, Szt. Lajos tpl. 181
 Mátraszöllös, rk. tpl. 73
 Mecheln, Bethania kolostor 110, 120
 Mecseknádasd, Szt. István tpl. 73
 Méhtelek, újkőkori ásatások 70
 Milano, Ambrosiana, G. D. Cavalli: Miksa császár 280
 — Bréra 171
 — S. Maria della Grazie, kórus 271
 — — — Corvin János stukkó dombormű 276
 — — — János evangélista stukkó dombormű 271, 272, 274, 278
 Miskolc, József A. könyvtár 88, 90, 94, 95
 — Herman Ottó múzeum 76, 85, 94
 — Nyíry Lili-gyűjtemény (Lévay J. u. 10.) Ruttkay György képek 175
 — ifj. Ruttkay György-gyűjtemény, Ruttkay György: Boszorkányégetés 171, 173
 — — — Dante-illusztráció 174, 174
 — — — Zsákolók 173, 175
 Mogyoród, apátság 71
 Mondsee, kolostor 110
 Montecassino, apátság 177
 Moszkva, Marxizmus—leninizmus Intézet, N. Kolli: Vörös ék emlékmű, foto 67
 — — — Tretyakov képtár 67
 — — — N. Kolli: Vörös ék 1918. terv 67
 München, Alte Pinakothek, Corvin J. arcképe 273, 273, 276, 278, 285
 Műnnerstadt, tpl. szárnyasoltár 107
- Nagyecenk, Széchenyi-kastély 72, 73
 — — múzeum 85
 Nagykőrös, Arany János Múzeum, Remsey Jen: Pipás önarckép 1910. 27, 27, 36
 — Szt. László tpl. 22
 — — barokk kehely 223
 Nagyszombat, Szt. Miklós tpl. 261
 Nagyvárad, freskótöredék XIV. sz. 61
 Nápoly, Gesu Novo, Solimena: Heliodoros 290
 — S. Domenico Maggiore, sekrestye, Fr. Solimena: Szt. Háromság Madonna és domonkos szentekkel 1709. 288—291, 289
 — S. Maria Donnaregina tpl. Solimena: Szt. Ferenc látomása 290
 New York, Metropolitan Museum 137
 — — Didymus miniatúra 279
 Niepolomice, trecento falkép 61
 Noravank, Amaghu, Istenanya tpl. 1399. 132, 151
 Nürnberg, Germanische Nat. Museum 121
 — — Botticelli: Pallas Athene 120
 — — — Kentaur 120
 — — — Dürer, Herkules tettei 120
 — — — Miksa császár képmása 120
 — — Georg Pentz: Sebald Schirmer 108
 — Klára kolostor 121
 — H. Parler: „Szép kút” 48
 — St. Lorenz Kirche, Márta halála, oltár 120
- Nyíregyháza, múzeum 87
- Olkus, Ágostonrendi kolostor 117
 — Szt. András tpl. Jan Wielki: Mária oltár 117, 122, 124
 Opulia, ferences tpl. 62
 Oroszvár, Zichy-kastély 158
- Ötvöskony, Báthory kastély 72
- Padova, Donatello: Gattamelata 171
 — — Szt. Ferenc szobor 274
 Pannonhalma, apátság 181
 — — Packh János: Bencés tpl. tornya 159
 Pápa, Somogyi József: Petőfi szobor 75
 Papfalva, honvédelekmű 1917. 198
 Paris, Louvre 195
 — — Leonardo, Sziklás Madonna 275
 — — — Solimena vázlatok 296
 — Mansart: Dom des Invalides 157, 158
 — Musée Nationale d'art Moderne 99
 — — Rippl Rónai József: Maillol 1899. 31, 32
 — Notre Dame 195
 — Opera 195
 — Saint Chapelle 171
 — Vignon: Saint Madeleine 158, 160
 Pazirik, V. sz. kurgán, örmény szőnyeg 138, 139
 Pécs, Csontváry múzeum 85
 — — Csontváry: Castellum di Stabia 1902. 27, 28
 — Janus Pannonius múzeum 89, 94, 95, 312
 — Pollack M.: Székesegyház 155, 158, 161
 — Püspöki palota 183
 — Római kori emlékek 70
 — Zsolnay Múzeum 84
 Potsdam, Schinkel: Nikolai-Kirche 158, 160
 Pozsony, Lechner Ödön: Kék tpl. 72
 — Városháza, Szt. László kápolna, Szt. László fejés zárókö XIV. sz. 47, 48
 Prága, Kolozsvári testvérek: Szt. György szobor 106
 Ptgni, tpl. VI. sz. 142
 Pürrg, St. Veit 62
- Radnót, kastély 183
 Ravensburg, tpl. Friedrich Schramm—Christoph Kelltenhofer: főoltár 107
 Regensburg, Mária kegykápolna III, III, 121
 Roma, Galleria Borghese 99
 — Galleria Nazionale, Solimena vázlatok 290
 — Il Gesu: Gaulli freskók 290
 — Palazzo di Venezia 283, 285
 — S. Pietro 156, 160, 161, 171
 — Valadier: San Pantaleo 159, 160
 — Vatikán 171
 — — Corvina Breviarium, Corvin János arcmás 271, 273, 273, 277
 Rondwice, Lobkowicz gyűjtemény 103
 Rottenburg, tpl. Riemenschneider: Heiligblut oltár 107
- Salarno, S. Giorgio, Solimena: Szt. Mihály 1690. 290, 291
 Sátorajaiújhely, Kerényi: Partizán emlékmű 74
 — ref. tpl. kupa XVII. sz. 236, 240
 Salzburg, Österreichisches Barockmuseum, Gran: Napfelkelte, vázlat 290, 291
 Schwabach, tpl. Wohlgemut szárnyasoltár 107
 Selmechánya, plébánia tpl. 107, 123
 Siena, dóm, Fr. Rosselli: Karkönyvek miniatúrái 278
 Siklós, várkápolna, Toulousei Szt. Lajos freskó 61, 64
 Simontornya, vár 72
 Sopron, Szt. Mihály tpl. 288
 — — Bartolomeo Altomonte: Patrona Hungariae 1739. 288—291, 288
 Spital am Pyhrn, tpl. szentély Altomonte: Loretoi litánia, freskó 289
 St. Florian, Prälattenkristei, Altomonte: Oltáriszentség
 St. Gallen, apátsági tpl. Christoph Bockstorger oltár 106
 St. Wolfgang, szárnyasoltár 107

Sümege, tpl. Maulbertsch-freskók 75
Süvéte, körtemplom freskók 76

Szada, Székely Bertalan múzeum 85
Szanakin, kolostor, Khacskar örmény kökereszt 131, 142
Szarvas, szárazmalom 73
Százd, monostor 181
Szeged, Ferences tpl. obszerváns kolostor, fametszetek
111, 112, 113
— Fogadalmi tpl. 72
— Móra Ferenc múzeum 82, 83, 87, 94, 309—311, 316, 317
— — Munkácsy: Honfoglalás 313
— — Vágó Pál: Szegedi Árvíz 313
— Pogány Mór: Hősök kapuja, Aba Novák freskó
315, 316
— Szt. Demeter torony, Aba Novák freskó 315
Székesfehérvár, Csók István képtár 91, 94
— István király múzeum 91, 92, 94, 95
— Ybl szülőháza 72
Szent Antal, Koháry-kastély 292—296
Szentendre, Ferenczy múzeum 84, 94
Szentos, Koszta József múzeum 89
Szepesdaróc, tpl. freskók 61
Szerencs, Rákóczy vár 72
Szolnok, Damjanich múzeum 87, 88, 94, 95
Szombathely, Berzsenyi gimnázium 89
— Savaria múzeum 94
— Derkovits emlékmű 84
— Hefele Menyhért: székesegyház 160, 161, 291

Tác, ásatások 70
Tápiógyőre, Brein F.: rk. tpl. 159
Tata, Eszterházy-kastély 158
— vár, ásatás 70
— Kuny Domokos múzeum 85, 94
Tatev, Kolostor, székesegyház 895-ből 141
Tbiliszi, Művészettörténeti Intézet 141
Temesvár, Fischer von Erlach: székesegyház 159, 160
Tereske, Szt. László falképciklus 75
Tihany, múzeum 89, 92, 95
Tiszadob, Andrassy kastély 145
Tivoli, Villa Hadriana 274
Tokaj, görög tpl. 72
Tolcsa, ref. tpl. ezüst kanna 1637. 236, 240

Toronto, Art Gallery, Picasso: Nyomorgó nő 1902. 33, 34
Töketeres, Andrassy-kastély 145

Újvidék, Limán-i iskola, Markov Zlata: Fiúk-lányok 201
— Pétervárad kapu, M. Zlata: domborművek 201
— temető, Baranyi K.: Schindler lelkész síremléke 201
— — Vilt Tibor: Vilt Vilmos síremléke 201

Überlingen, Münster, Altar 106

Vác, Canevale: székesegyház 153, 155, 159, 160
— Vak Bottyán múzeum 87, 95
Vadas, Kunt Ignác?: Kastélyterv 165, 166, 167
Vaja, Vay Ádám múzeum 85
Velence, S. Marco 156, 160
— — János apostol, mozaik 271
— — könyvtár 284
Veszprém, Bakony múzeum 89, 91
— Színház, Nagy Sándor: Hunor és Magor sgraffito 31
Visegrád, Salamon torony 73

Washington, National Gallery of Art 120
— — Gauguin: Önarckép, karikatúra 1889. 27, 27
— Textilmúzeum 133, 134, 144, 151
Wien, Belvedere, kápolna, Solimena: Feltámadás, kép
290, 291
— — Österreichisches Museum für Kunst und Industrie
121
— Schwarzenberg Gartenpalais, Gran: Napfelkelte, alle-
gória freskó 290
— Stephansdom, Fogadalmi kép 60, 61
— — Singerthor, Saul megtérése 48
Wilten, kolostor, kehely, Krisztus életének jeleneteivel
237
Windsor, Castle Leonardo rajz 274, 275, 275
Wolfenbüttel, Psalterium 277

Zágráb, múzeum Corvin János és Kristóf gyűrűi 276
— püspöki kápolna freskódísz 60, 61
Zalaegerszeg, volt Pénzügyigazgatóság, Reményi: Házi-
ipar, Bányászat, dombormű 256, 259
Zimony, Baranyi K.: Ikarusz 201
Zürich, Rietberg múzeum, örmény szőnyeg 151

MŰVÉSZEK SZERINT

Festők, grafikusok

Aba Novák Vilmos 23, 76, 198, 310
311, 314, 315, 316
Abodi Nagy Béla 76
Acsádi Ilona 201, 204
Acs József 201, 202, 204
Ádám festő 116, 118
Ágh Ajkeli Lajos 41
Áldozó József 87
Alex, Leon 98
Alexy, Janko 98
Angelico, Beato 316
Altdorfer, Albrecht 110, 121
Altomonte, Bartolomeo 288—290,
288, 289
— Martino 288, 290
Andrescu, Jon 211
Andrusko Károly 80
Anna Margit 76, 86
Antonius, V. P. 110
Apelles 121
Aquila János 63
Árp, Jean 101
Artner Ferenc 76
Áron Nagy Lajos 76
Attavante 276, 278, 283

Bak Imre 76, 78
Bakallár József 76, 87
Bakonyi Klára 87
Balázs G. Árpád 198, 201, 202, 202
Balczer György 76
Balducci, Matteo 98
Bálint Endre 76, 87
Bálint Ildikó 87
Balla József 76
Balla Margit 80
Balogh András 87
Balogh Jenő 68
Balogh László 80
Bánfi József 87
Banga Ferenc 80
Barabás László 87
Barabás Miklós 312, 313
Barcsai Tibor 80
Barcsay Jenő 76, 80
Bartha László 87
Bartl József 76
Basilides Sándor 41
Bazsonyi Arany, V. 76
Bellini, Gentile 171
Bem József 76
Benkő Erzsébet 186—190, 186—189
Belmonte, Leo 25, 38

Benczúr Gyula 85, 87, 172, 175
Benedek Péter 86, 87
Bényi Árpád 87
Bényi Ildikó 87
Bérces András 87
Berda Ernő 188—190
Berecz András 87
Berki Viola 76
Berna, Stanislaus, de 118
Bernáth Aurél 76, 100
Bernardinus, Franciscus 112
Berolo, Taddeo di 65
Biai Főglein István 102
Bicskei Mihály 204
Bicskei Péter 198, 200, 201, 204
Birkás Ákos 87
Bíró Mihály 17
Bizse János 76
Blake Peter 98
Blandius 277
Blaskó János 87
Bleydenwurf 278
Bobir, Stanislaus 123
Boccioni 98
Bod Márta 43
Boda 295
Bodnár Imre 200

- Bognár Árpád 87
 Bohacsek Éde 174
 Bolmányi Ferenc 76
 Borghida Pál 102
 Borgognone 276
 Bornemissza László 87
 Boroksa András 87
 Boromissza Tibor 87
 Borsos József 312
 Bortnyik Sándor 76, 87, 174
 Bothner, Jacob 116, 122
 Botticelli, Sandro 40, 120, 171, 278
 Boucher, François 184
 Bozsó János 76, 87
 Bráda Tibor 87
 Bradut, Kovalin 99
 Brand, Karl Wilhelm 295
 Branislav, Brankov 98
 Braque, Georges 99
 Breslo, Lukas von 122
 Brettschneider Kocsárd 198, 199
 Breznay József 86
 Brósz Irma 211
 Brown, F. M. 31
 Bruegel, Pieter 32, 40, 97
 Buday György 310, 313
 Burány Nándor 204
 Burgmair, Hans 114, 121
 Buyagk, Stanislaus 123

 Castello, Italo 277
 Castiglione, Dezider 99
 Cattaneo 277
 Cavalli, G. D. 280
 Cézanne, Paul 31, 70, 98, 170, 214
 Chagall, Marc 42, 100, 170
 Chavannes, Puvis de 25
 Chiovini Ferenc 76
 Chirico, Giorgio de 277, 278
 Christus, Petrus 96
 Clouet, Jean Haye 282
 Corinth, Lovis 36
 Courbet, Gustave 102
 Cranach Lucas, id. 121
 — Lucas ifj., 97, 98, 108, 114, 120, 121
 Crocker, Stenczel 123
 Crupondere, Johannes 110
 Czarny, Marcin 105–108, 110, 112, 114, 116, 117, 119–123
 — Mikolaj 114
 Czigány Dezső 49–50, 49
 Czinke Ferenc 80, 85, 87
 Czimra Gyula 76
 Czóbel Béla 76, 87

 Csánky Dénes 172
 Csávosi Sándor 201, 202, 204
 Cseh István 87
 Cseh László 201
 Cserepes István 77, 87
 Cserno Judit 87
 Csiby Mihály 80
 Csikós András 76
 Csincsák Elemér 200, 204
 Csizmadia Zoltán 76, 87
 Csohány Kálmán 76, 80, 87, 307, 308
 Csók István 87–92, 94
 Csontváry Kosztka Mihály Tivadar 21, 23, 27, 28, 28, 33, 34, 37, 40–42, 69, 77, 85

 Dallos Jenő 87
 Dallos Marinka 77
 Dániel Kornél 87
 Deák Ébner Lajos 76
 Deák Zsuzsa 87
 Debreceni László 80

 Degas, 98, 170
 Deim Pál 77, 80, 87
 Denis, Maurice 25, 31, 35
 Derkovits Gyula 23, 38, 41, 77, 84, 87, 92, 94, 169, 186–188
 Dér István 87, 314
 Dér Mariann 87
 Dési Huber István 77, 100
 Dimitrov, Vladimir 95
 Dinnyés Ferenc 309, 314, 316
 Diószegi Balázs 77, 201, 202
 Diósy Antal 87
 Diskay Lenke 80, 87
 Dobrovits Ferenc 87
 Dóczi László 77
 Dolabella, Tomaso 178, 178, 180
 Domanovszky Endre 102
 Dombrovsky László 87
 Dombly Lajos 76
 Donáth Gyula 80
 Donáth János 75
 Doór Ferenc 87
 Dorfmeister István 75
 Dorogi Imre 314
 Drahos István 87
 Drégely László 87
 Dreger, Tom von 25, 35
 Duccio, Buoninsegna 61
 Duchamp, Marcell 98
 Dudás Jenő 85
 Dudás Juló 87
 Duray Tibor 101, 307
 Durink, Stanislav 116, 121
 Dürer, Albrecht 87, 89, 90, 108–111, 120–124, 172, 195, 310
 Dzaldowa, Michael de 122
 Dzsídov, K. 103

 Endre Béla 101, 313, 314, 316
 Emanuel Béla 201, 202
 Engelbert, Lex 297, 298
 Egry József 38, 77, 84, 88, 100, 169, 172, 198
 Engel Tevan István 88
 Erdei Viktor 36
 Erdélyi Attila 77
 Erdélyi Mihály 314
 Erdéy Sándor 201–203
 Érdy István 88
 Erdős Imre Pál 77
 Erdős János 76
 Erdős László 88
 Erdős Péter 76
 Erdős Tibor, Cs. 77
 E. S. mester 111, 111
 Ezüst György 88

 Fábián Gyöngyvér 88
 Fajó János 77, 88
 Falk, Robert 102
 Farkas Béla 197, 198, 200, 201, 204
 Fejér Csaba 76
 Feledy Gyula 80, 88
 Félegyházy László 77
 Felekiné, Gáspár Annie 88
 Felvidéki András 80
 Fényes Adolf 87, 90–92, 313
 Ferenczy Júlia 211
 Ferenczy Károly 33, 34, 37, 77, 94, 188, 313
 Feszt László 80
 Feszty Árpád 85
 Fischer Ernő 88
 Fischer Marcell 198, 204
 Fodor József 76, 77
 Fontos Sándor 77, 88, 314
 Forró Antal 80
 Frey Vilma 43

 Frisch László 88
 Fülöp Lajos 88

 Gaal Imre 88
 Gábor Mariann 88
 Gábor Zoltán 201, 202
 Gaburek Károly 88
 Gacs Gábor 80, 88
 Gács György, Z. 77, 88
 Gácsi Mihály 80
 Gadányi Jenő 77
 Gajzágó Sándor 88
 Galimberti Sándor 77, 192
 Gallé Tibor 77
 Galli, Gino 95
 Gammel József 77
 Garabuczy Ágnes 41
 Gauguin, Paul 27, 27, 35–37, 98, 316
 Gaulli, Giovanni Battista 290, 291
 Gecse Árpád 77
 Geffels, Frans 97
 Gellért Hugó 88
 Geréb Klára 204
 Gerencsér Judit 88
 Gergely István 74
 Giczy János 77
 Giorgione, 274
 Giotto di Bondone 60, 171, 175
 Giovanni di Gherardo 281, 283
 Giovanni di Monte 281, 283
 Glatz Oszkár 170, 173, 313
 Goór Imre 77, 88
 Goya 310
 Goldner Tibor 88
 Göllner Miklós 88
 Gráber Margit 88
 Graovac, Nikola 204
 Gran, Daniel 290, 291
 Grieb Alfréd 77
 Grigorescu, Lucian 211
 Gross Arnold 80, 88, 101
 Grunding, Hans 99
 Grudza János 25
 Gudiasvili 102
 Gulácsy Lajos 27, 32, 34, 36, 37, 40–42, 77, 88, 116
 Gulyás Jenő, padányi 172
 Guttuso, Renato 98

 Gyelmics Lukács 201, 202
 Györfly Klára, Sz. 88
 Gyulay Liviusz 88
 Gyurkovits Hunor 88

 Haberschrak, Miklasch 107, 116
 Hagyk István 201, 202
 Haider, Andreas 108
 Hajdú Rezső 198
 Hangya András 201, 202, 210
 Hantai Simon 77
 Harasztli László 88
 Harsányi Gy. Lajos 77
 Harsia, Theodor 98, 99
 Havas Eszet 88
 Hegedusic, Kristo 99
 Hegyi György 83, 88
 Heidelberg, Hans von 107
 Heinzelmann Emma 88
 Heitler László 83, 84, 86
 Helényi Tibor 80
 Heller Ödön 309, 313, 314, 316
 Herman Lipót 77, 88
 Hézső Ferenc 69, 76, 77, 88
 Hincz Gyula 77, 88
 Hóbor István 88
 Hódi Géza 198, 204, 314
 Hodler, 40
 Holbein, Hans 97, 98, 121

- Holló László 77
Hollósy Simon 70
Horváth Éva, P. 88
Horváth János 88
Höppenger, Hugo (Fidus) 22, 23
Huber, Jorge 122
Huber, Wolf 107
Husvéth Lajos 201, 202
Huszár István 80
- Illés Árpád 77, 88
Ilosvay Varga István 77
Imre István 89
Incze János 77
Iványi Grünwald Béla 313
- Jakab Ilona 77
Jakobey Károly 313
Jakobsits János 201, 202
Jaksa István 77
Jáky György 89
Jankovics Pál 77
Jánossy Ferenc 77
Jaranov Atanosz 98
Jedrzejowa, Jakub z 116
Jerzy 117
Joachim Ferenc Cs. 313
Józsa János 89
Juhász Árpád 24, 38
Juhász B. Pál 189, 190
- Kádas István 80
Kádár János Miklós 78
Kaján Tibor 89
Kallela, Axel Gallén 25, 28, 34—36, 40, 43
Kálmán Péter 197, 198
Kalotai Tibor 77
Kadinszkij, Vaszilij 169, 170
Kántor Lajos 69, 77
Kapicz Margit 41
Karácsony János 78
Karamatijevic, Pivo 99
Karátson Gábor 80
Károlyi Lajos 310, 313, 314, 316
Kass János 80, 89, 101
Kassák Lajos 78, 89—91, 101, 169, 170, 172, 173, 175, 176, 206
Kazinczy Gábor 89
Keleti Jenő 89
Kelltenhofer, Christoph 107
Kemény György 80
Kérac, Milan 202, 203
Kernstok Károly 50, 78, 89, 173
Kertész Sándor 78
Kerülő Ferenc 78
Kéry Ádám 88
Kilényi János 198
Kirov, Ivan 95
Kisfaludy Károly 102, 158
Kis István, Zombori 201, 202
Kis György 80, 89
Klee, Paul 102
Klein József 78
Klimó Jenő 199
Klimó Károly 89
Klimt, Gustav 22
Kmetty János 78, 192, 194
Kocsis Imre 78, 80
Kohán György 89, 313
Kóka Ferenc 78
Kokas Ignác 78, 89
Kokoschka, Oskar 36, 170
Kolbe Mihály 89
Kollwitz, Käthe 36
Kolosvári Tamás 75
Kondor Béla 78, 89
Konfár Gyula 78, 89
- Konjovics, Milan 98, 202
Koncsalovszkij, P. P. 95
Korniss Dezső 78
Korognai János 80
Kopasz Márta 80, 314
Kopillovics, Stéfan 198
Kosztá József 78, 313, 314
Kosztá Rozália 80, 89
Kótha Ernő 89
Kovács Árpád, Radnóti 79
Kovács László 89
Kovács Mihály 75
Kovács Tamás 80
Kracker, Lucas 158
Krebsz, Nándor, Rákosi 312
Krieg Ferenc 78
Kriesch Aladár, Körösfői 23—25, 29—31, 34—38, 42, 43
Krizsanovszki Tatjana 198
Krón Jenő 173
Kukovetz Nana 309, 314
Kunffy Lajos 89
Kunt Ernő 80
Kurucz D. István 78, 89
Kusztos Endre 211—215, 211—214
- Lackner Kristóf 101
Lakatos József 89
Landau Alajos 312
Lantos Ferenc 94
Lapczycki, Stanislaus 116, 121
Laski, Jan 112, 112
László Gyula 89
László Levente 78
László Lilla 43
Latkóczy Lajos 78
Ledniczy Gyula 89
Lenkei Jenő 198, 204
Lenkey Zoltán 89
Lelkes István 76
Lengyel Lajos 80
Leonardo da Vinci 8, 97, 98, 100, 102, 195, 274—277, 275, 310, 316
Lepizsán Fecskes Zita 89
Lepold Pál 202
Lhote, André 98
Liszitszkij, El 67, 69, 206
Lipták Pál 89
Lőránt János 80, 89
Lorenzetti, Ambrogio 101
Lorenzetti, Piero 98, 101
Lotz Károly 312
Lődör Jenő 78
Lőrincz Gyula 80, 89
Lukoviczky Endre 89
Luzsica Lajos 90
- Macke 169
Madarász Gyula 90
Magos Gyula 90
Majernik, Cyprian 98
Major János 80
Makár Alajos 78
Makoldy József 40
Malareczyk, Jan 116
Mandl, Josef 97
Manes 97
Manet, Edouard 102
Mantegna, Andrea 75, 98, 108, 273, 277, 278
Marc, Franz 169, 170
Márffy Ödön 78
Markó Károly 38, 312
Markosfalvi Antal 78
Marostordai Anna 90
Martini, Simone 61, 180
Martin Ferenc 78, 80
Mata János 80
- Mattioni Eszter 83
Mattyasovszky Zsolnay László 78
Maulbertsch, Franz Anton 75, 90, 290, 291
Maurer Dóra 86
Matisse, Henri 96
Mattis Teutsch János 100, 169, 170, 173
Mazsaroff Miklós 90
Meckenem, Israhel van 110, 121
Mednyánszky László 32—35, 37, 87, 92
Medveczka Mária 78
Medveczky Jenő 78, 80, 173
Meister des Habsburgs Altars 281
Menyhárd Eszter 90
Menyhért László 78, 81
Metzner Ézsaiás 170
Mieszkowska, Urban 95
Miháltz Pál 78
Miklosovits László 80
Miklóssy Gábor 211
Millet 173
Mirkovicsné, Milutinovics Ivánka 203
Miro, Juan 99
Modena, Barbara da 65
Modok Mária 78, 90
Moholy Nagy László 78, 90, 101, 170, 173, 309, 311, 313, 314
Moldován Angela 295
Molnár Antal 78
Molnár C. Pál 78, 90
Molnár Edit 90
Molnár Gabriella 80
Molnár M. György 90
Molnár István, Gy. 81
Mogilniczy, Bernard z 116
Monet, Claude 90, 170
Morandi, Giorgio 98
Mostaert, Jan 282
MS mester 75, 271—275, 275, 277, 278
Mudroch, Jan 98
Munch, Edvard 98
Munkácsy Mihály 38, 69, 75, 85, 88, 172, 173, 313
Müller Béla 200
- Nagy Albert 78
Nagy András Cs. 78, 90
Nagy Balogh János 36, 41, 78, 90
Nagy Előd 78, 86, 90
Nagy Emerencia 90
Nagy Imre 78, 90
Nagy István 78, 90, 215, 307, 313
Nagy István B. 90
Nagy László B. 78
Nagy Sándor 21—24, 21, 22, 30, 31, 38, 43, 79
Nagy Sándor Zoltán 90
Nagygyörgy Sándor 90
Nemcik, Julius
Németh József 76, 79, 100
Németh Miklós 79
Nemes Lampérth József 70, 191—196, 193
Newman, Barrett 98
Noel Ö. Gábor 79
Nolipa István 90
Novák András 314
- Nyilassy Sándor 310, 313, 314
- Oleszky, Stanislaus 123
Olmütz, Wenzel von 110
Olmutzer, Hans 106
Orosz János 79, 90
Ország Lili 79, 90
Ossenbeck, Jan van 97

Ostendorfer, Michael 111, 111
Overbeeck, Adriaen van 107

Pacher, Michael 107
Paczka Ferenc 76
Pádúa Kálmán 203
Pál mester 107
Palkó József 90
Pállya Celesztin 199
Pandur Lajos 201, 202
Pap Gyula 79
Papp Gábor 314
Papp György 90, 314
Parobek Alajos 314
Parrhasios 121
Pataj Mihály, Cs. 314
Pataki Ferenc 314
Patay László 90
Pásztor Gábor 90
Pechán Béla 202, 204
Pechán József 197, 198, 204
Pekáry István 79
Penz Georg 108
Pérréal, Jean 283, 284
Petrich Soma, Orlai 76
Petrik Kató 201, 202
Petrovics, Bosko 202, 203
Petrovics Brankovné, Mamuzsics
Magda 203
Pfeffel, J. A. 295
Pfender, Michael 107
Picasso, Pablo 27, 33, 34, 37, 39, 98,
169
Pichler Pál 197
Pignon, Edouard 95
Pintér József 314
Pirchala Imre 79, 90
Piri Kálmán 79
Piskolti Gábor 211
Pituk József 90
Platthy György 90
Plehanov 70
Pleydenwurff 118
Plugor Sándor 81
Pollaiuolo 120
Pór Bertalan 33, 34, 74, 79, 84, 90
Pörge Gergely 81
Prudzik József 290
Pruktay, Peter 90

Rác István 90
Rác József 79, 90
Radóczy Gyarmathi Béla 90
Raffaello, Santi 31
Raffai Sándor 79
Ragusin, Felix Petancius 277
Rákosi Ernő 79
Rátkai György 90
Ray, Man 98
Reich Károly 81
Reinhardt István 90
Reisenbüchler Sándor 81
Rembrandt, 43, 99, 195, 310, 316
Remsey Ágnes 43
Remsey András 43
Remsey Flóra 43
Remsey Gábor 43
Remsey Iván 43
Remsey Jenő György 24—43, 25—35,
39, 40, 42, 90
Remsey Zoltán 43
Renoir, Auguste 98
Réti István 37, 313
Reynolds, Josua 97
Révész Napsugár 91
Richter Ilona 81
Ridovics László 79

Riez Adalbert, B. 91
Rippl Rónai József 25—27, 31, 32, 36,
37, 75, 79, 86
Rjepin 97
Róna Emy 91
Roselli, Cosimo 278
Roselli, Francesco 272, 277, 278
Rosenquist, James 98
Rousseau, Henri 36
Rosanits Tibor 91
Rózsaffy Dezső 27, 31, 32, 32, 40
Rubljov, Andrej 97
Rudnay Gyula 79, 87, 88, 93, 313, 316
Rusz Lívia 79
Ruttkay György 169—176, 169—175
Ruzicska Pál 201, 202
Ruzicska György 79

Salgó András 95
Sandecz Jakab 105, 106, 108
Sándorfalvi Sándor 91
Sarkantyú Simon 91
Sáros András 91
Schaller István 291
Schnatterpeck, Hans 107
Schmal Károly 81
Schongauer, Martin 109, 121
Schropp, Mickel 120
Schubert Gyula 79
Schulteis Sándor 202
Schwarz, Michael 107
Sher-Gil, Amrita 98
Sikuta Gusztáv 79
Siqueiros, D. A. 96, 98, 102
Simon Béla 91
Sinkó Mariska 198
Skorka, Stanislaus 107, 108, 116, 123
Slevogt 170
Solimena, Francesco 288—290, 289
Soltra Elemér 81
Somlai Vilma 91
Somogyi János 91
Somos Miklós 76, 98
Soós István 91
Sparkes, John 3
Speckfleisch, Stanislaus 118
Stannus, A. 2, 3
Stanislaus, Martinus 116, 118, 119,
122, 124
Sterio Károly 75
Stettner Béla 91
Storno Ferenc 288, 290
Stringel, Bernhard von 280
Sugár Andor 79, 101
Sulyok Gabriella 81
Süllő András 91, 313
Sváby Lajos 79
Svabinsky, Max 95

Szabó Alajos 79
Szabó Béla 91
Szabó Béla Gy. 81, 211
Szabó Dezső 91
Szabó György B. 201, 202, 204
Szabó László 91
Szabó Sándor 79, 91
Szabó Zoltán 82
Szabó Vladimir 79, 91
Szalay Ferenc 76, 79, 91, 315
Szalay Lajos 101
Szántó Piroska 79, 91
Szarka Árpád 91
Székely Bertalan 85, 312
Székelyhidi Attila 80, 81, 91
Szekeres Erzsébet 43
Szemenyei Ferenc 200
Szemethy Imre 81, 91

Szendfői Pál 81, 91
Szervánszky Jenő 201, 202, 211
Szilvássy Nándor 91, 203
Szinyei Merse Pál 169, 198
Szirák Endre 81, 91
Sztás Erzsébet 91
Szkok István 79, 91
Szlovák György 189, 190
Szomorú János 91
Szőnyi István 74, 79, 92, 173, 186,
188, 191
Szőri József 313, 316
Sztankó Judit 79
Sztolarova, Maria 98
Szurcsik József 76, 79, 91
Szüle Péter 199

Takács Dezső 81
Tall Róbert 102
Tamás Ervin 79, 91
Tápay Lajos 91
Tardi Sándor 81
Tardos-Taussig Ármán 314
Tatlin, V. 170, 206
Telepi Károly 76
Tenk László 92
Tenkács Tibor 92
Than Mór 312, 313
Thorma János 313
Tichy Gyula 86
Tichy Kálmán 86
Tihanyi Lajos 79, 92
Tilles Béla 92
Tintoretto, Domenico 98
Tizianio, Vecellio 171, 316
Tomaso, Niccolò di 60, 61
Topor András 79, 92
Toman János 81
Tornyai János 70, 92, 93, 313, 314,
316
Torok Sándor 92
Tóth Imre 79, 92
Tóth Imre E. 202, 203
Tóth István, Tóvári 79, 92
Tóth László 41
Tóth Menyhért 92, 307
Tóth Sándor, Apáti 76
Toulouse-Lautrec, Henri de 32, 36, 141
Török Anikó 79
Törzs Éva 189, 190
Trillsam Márton 202
Tudor-Hart, Percyval 25, 35
Túri Imre 92
Turner, Williams 103
Tussey Károly 202

Ucello, Paulo 120
Udvardi Erzsébet 79, 92
Uhde, Fritz von 31
Uhrig Zsigmond 92
Uitz Béla 79, 87, 89, 93, 100, 169,
170, 172, 173, 176, 299—304, 299—
303
Újházi Péter 79, 92
Undi Mariska 24
Unterberger, M. 291

Vadász Endre 314
Vágó Pál 102, 313
Vajda Júlia 92
Vajda Lajos 79
Valckenborch, Frederik van 97
Valkó László 92
Váli Dezső 92
Váli Nagy Dezső 203
Van Gogh, Vincent 98, 316
Varga Győző 81

Várkonyi József 200
 Várnai László 81
 Vasarely, Victor 69, 75, 79, 97, 102
 Vasari, Giorgio 97
 Vaszary János 79, 89, 92
 Vastagh György, id. 312
 Vecsési Sándor 92
 Vedder 33
 Végh András 92
 Végváry Gyula 76
 Végvári I. János 92
 Veivertyte, Sofija 98
 Vén Emil 92
 Venturelli, Jose 98
 Velasquez, Diego de Silva 310, 316
 Veréb Ilona 201
 Veres Géza 79
 Vincze András 79, 314
 Vincze László 92
 Vlasics Károly 314
 Voszkrzeszenszkaja, Margareta 97
 Vrubel, Mihail Andrejevics 98

Waligora, Jan 117
 Wallachi Jenő 197
 Weinträger Adolf 79
 Weiner Kralt 98
 Werner, Friedrich Bernhard 80, 261
 Weisz (Fehér) György 81
 Wertinger, Hans 120
 Wielki, Jan 116—118, 123, 124
 Winkler László 80
 Wohlgemut, Michael 107, 118, 278
 Wolter, meister 107
 Womacka, Walter 95

Zach, Josef 158
 Zala Tibor 81, 92
 Zalaváry Miklós 92
 Zentai Pál 92
 Zichy István 24, 31
 Zichy Mihály 76
 Ziffer Sándor 79
 Zilahy György 79
 Zoltán Mária Flóra 92
 Zombori László 92, 313, 314
 Zombory Éva 92
 Zombory Lajos 313

Építésszek, építőmesterek

Alessi, Galeazzo 157, 160
 Almár György 102
 Asplund, Eric Gumar 97

Bachman Zoltán 87
 Bardón Alfréd 97
 Borsos László 71
 Bramante 156, 160
 Brein Ignác 154, 155, 157—160

Canevale, Isidore Marcellus Amandus
 72, 153, 155, 160, 162, 261, 262,
 268, 269
 Carbone, Giovanni Battista 223
 Cassano, Giuseppe 160
 Czágány István 71, 73, 153—161

Dávid Károly 72, 102
 Dobuzsinszkij, M. 67
 Dragovits Tamás 73
 Dürich, Joseph 155, 156, 157—161

Erlach, Fischer von 153, 160

Fruhmann Antal 158

Gerl, Matthias 261
 Gerő László 72, 73, 100, 101
 Gerster Károly 157, 158
 Granasztói Pál 69, 72, 73
 Gropius, Walter 101

Hartmann Antal 264, 269
 Hauszmann Alajos 11
 Hefele Menyhért 155, 160, 161
 Henszlmann Imre 8, 72, 157
 Hikisch Kristóf 160
 Hild János 297
 Hild József 153, 155, 156, 157—161,
 157, 298
 Hildebrandt, Lucas 72
 Hillebrandt, Franz Anton 155, 159,
 161, 261, 262, 265—267, 268, 269
 Hofrichter József 155, 157, 160, 161
 Horler Miklós 72, 73, 158, 160, 168
 Hölböng János 223

Jaczig György 264, 269

Kassalik Ferenc 155, 156, 157—161,
 164, 165, 167
 Kimmach Lajos 157
 Kiss Tibor 102
 Kolli, N. 67
 Koppány Tibor 72
 Kós Károly 31, 36, 72, 102
 Kotsis Iván, id. 97
 Kozma Lajos 14, 36, 74, 84
 Kubinszky Mihály 99
 Kühnel, Paul 155, 159, 161, 264, 267,
 268, 269
 Kundt Ignác 165—167
 Kusztoiev, B. 67

Lajta Béla 14
 Lämmacher 167
 Lechner Ödön 18, 72
 Levárdy Ferenc 8

Major Máté 69, 71, 72, 97, 100, 160
 Mansart, Hardouin 157, 158
 Manuel 141
 Málnai Béla 72, 101
 Mayer Mihály 158, 166
 Medgyaszay István 24
 Medgyesi Tamás 101
 Megyer Meyer Antal 11
 Melnyikov, Konsztantyin Sztjepano-
 vics 97
 Merényi Ferenc 72
 Moreau, Charles 158

Nobile, Pietro 155, 160, 161

Oratsek Ignác 262, 268, 269

Pah János 72, 155, 159, 161, 264,
 269
 Palladio, Andrea 100
 Péchy Mihály 153, 155, 159, 160, 161
 Perehazy Károly 72
 Perényi Imre 73
 Petrov, K. 67
 Pilgramm, Anton 155, 161
 Pogány Mór 315
 Pollack Mihály 153, 155, 157, 161
 Powolny Ferenc 167
 Preisich Gábor 101

Radnai Lóránd 72
 Rados Jenő 158—160, 298

Remy, Louis von 155, 159
 Rerrich Béla 315

Sándy Gyula 11
 Schinkel, Friedrich 158, 160
 Schauf János 15
 Schaufler József 155, 159, 161
 Schwartz, Joseph 153, 154, 155, 157—
 160, 297, 297
 Semper, Gottfried 2, 3, 8
 Servandoni 269
 Soane, John 155
 Spiegel Frigyes 11
 Stühler, August 157

Tokarszkij, N. M. 141
 Tompos Erzsébet Cs. 97

Ybl Miklós 72, 158, 159

Valadier, Giuseppe 153, 159, 160
 Valter Ilona 72, 73
 Vignon, Barthélemy 158, 160
 Vodkin 67

Weichinger Károly 11
 Weinbrenner, Friedrich 158, 160

Zaharov, A. 67
 Zitterbarth János 153, 155, 159, 160,
 166
 Zitterbarth Mátyás 166
 Zitterbarth Teréz 166

Szobrászok, kőfaragók

Alemagna, Pietro d' 106
 Almási Gábor 86
 Archipenko, Alexander 170, 206
 Aszonyi Tamás 74

Balogh Péter 74
 Baranyi Károly 197—316, 199—204
 Bártfay Tibor 74
 Beck Ö. Fülöp 241, 242, 260
 Beöthy István 74
 Berán Lajos 256, 260
 Berczeller Rudolf 74
 Bethlen Gyula 242
 Bezeredy Lajos 201, 202
 Bockstorfer, Christoph 106
 Bokros Birman Dezső 74
 Bondor István 87
 Borbás Tibor 74
 Bors István 87
 Borsos Miklós 74, 80
 Buza Barna 87

Chaplain 260
 Charpentier 260
 Czinder Antal 87

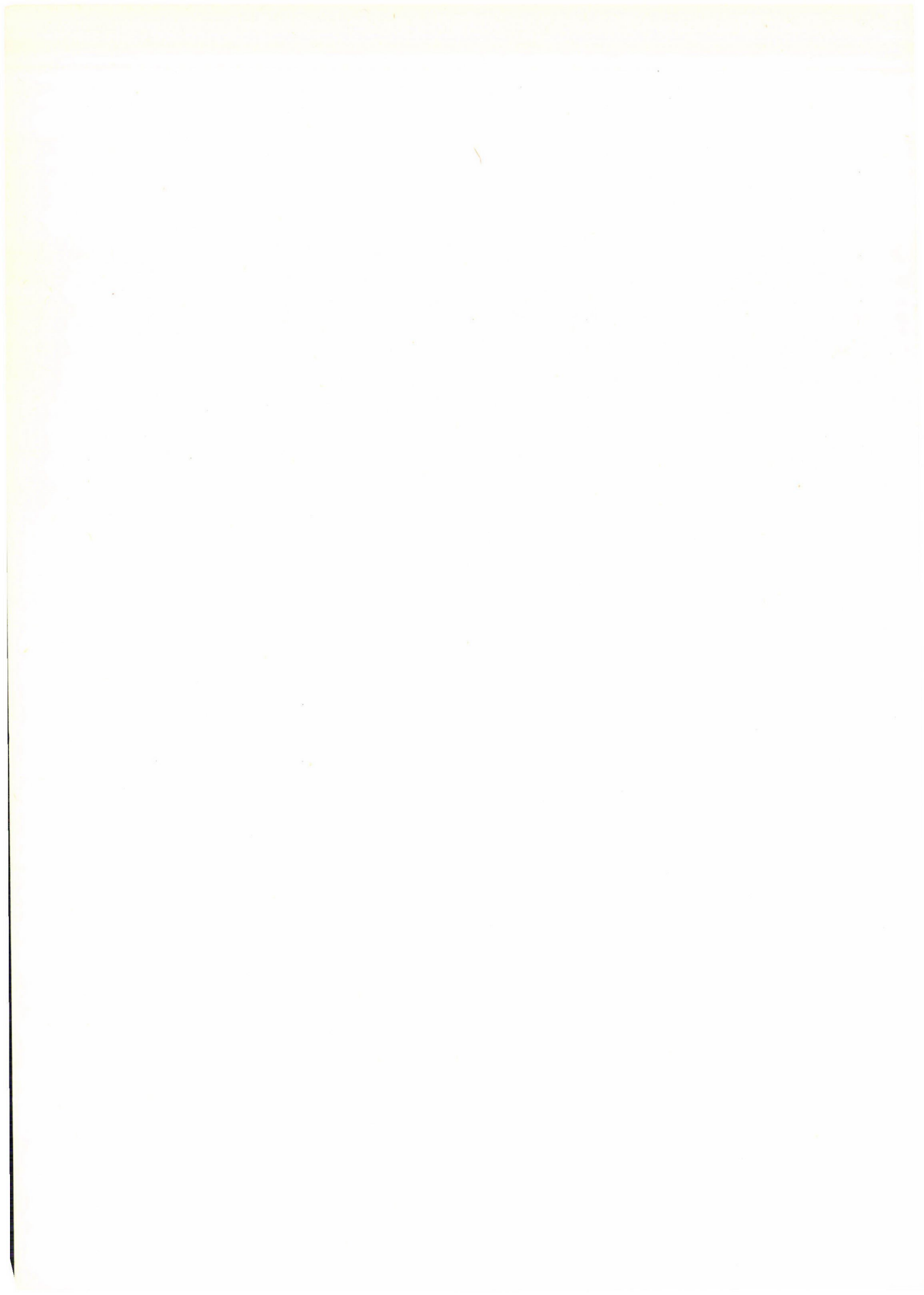
Csáky József 80, 198, 309, 313, 314
 Cser Károly 198
 Csikai Márta 87
 Csiky Tibor 78
 Csíkszentmihályi Róbert 79, 87
 Csontos László 87
 Csorba Géza 173

Dolinár, Loyze 201
 Donatello 171, 274, 310
 Dunaiszky Lőrinc 312

Egidius 106
 Erdey Dezső 102
 Erhart, Gregor 106

- Farkas Ádám 74, 88
 Farkas Béla P. 198, 199, 204
 Fekete János 315
 Pémes Beck Vilmos 244
 Ferenczy Béni 74, 77, 84, 175, 192, 194, 249, 253, 259
 Ferenczy István 74, 312
 Feszl József 166
- Gádor Magda 88
 Gádor István 83
 Gergely Sándor 74, 309, 314, 316
 Goldman György 74
 Gorse, Franc 201
 Graovácne, Risz Radmilla 204
 Gulyás Gyula 88
- Gyurcsek Ferenc 88
- Hajdu, Etienne 99
 Halász Arisztid 74
 Halmy Miklós 88
 Hildebrand, Adolf 242, 245, 247, 256, 258, 260
 Holló Barnabás 74
 Huber József 74
 Huszár Adolf 313
- Istók János 199
 Istók László 40
 Izsó Miklós 172, 313
- Janzer Frigyes 74
 Józsa Péter 69
- Kalmár Márton 74, 89, 314
 Kassai Jakab 106, 121
 Kaubek Péter 89
 Kerényi Jenő 74
 Kisfaludi Strobl Zsigmond 89, 198
 Kiss Lenke, R. 89
 Kiss István 74
 Kling József 89
 Kolarovics, Ilija 201
 Kolos-Vary, Sigismund 70
 Kolozsvári testvérek 48, 106, 107, 120
 Konyorcsik János 78
 Kovács László, Cs. 74
 Kováts Zoltán, Liskai 198
 Kő Pál 89, 97
 Kunvári Lilla 99
- Lapis András 314
 Ligeti Erika 74, 89
 Lipola, Yrjö 38
 Löwirth Egon 74
- Madarassy Walter 253
 Maillol, Aristide 96, 247
 Majthényi Károly 90
 Makrisz Agamemnon 74
 Manzu, Giacomo 95
 Markov, Zlata 197—201, 207—210
 Marosits István 75, 90
 Maróti János 75
 Martinelli Jenő 199
 Martsa István 75, 90
 Máté György 75
 Mátrai Lajos 241
 Medgyessy Ferenc 75, 87, 90, 93, 187, 197—199, 203, 314
 Melocco Miklós 69, 90, 75
 Mészáros András 245
 Mészáros Dezső 90
 Mészáros László 187, 303
 Meunier, Constantin 97
 Michelangelo 156, 160, 161
 Mikus Sándor 75, 90
- Molnár Elek 75
 Moore, Henri 206
 Murai Jenő 90
 Müller, Silvester 107
- Nagy Sándor 75, 90
 Nemes József 90
 Németh Kálmán 90
- Nyíri Lília 171, 174—176, 316
- Oláh Sándor 197, 198, 200—202
- Örkényi Strasszer István 75
- Pálffy Gusztáv 75
 Papi Lajos 90
 Parler, Heinrich 48
 Parler, Peter 98
 Pásztor János 314, 316
 Pátzay Pál 41
 Petri Lajos 314, 316
 Phedias 6
 Pisano, Giovanni 65
 Ponscarne 241
 Praxiteles 6
- Rác Edit 90
 Radaus, Ivan 201
 Radnai Béla 75, 169
 Reményi József 241—260, 241—257
 Renner Kálmán 90
 Rétfalvi Sándor 75, 90
 Riemenschneider Tilmann 107, 120, 121
 Rodin, Auguste 97, 170, 171, 204, 316
 Roemer, Georg 242, 260
 Roty 260
- Samu Géza 75
 Samu Katalin 315
 Schéner Mihály 75
 Schaár Erzsébet 75, 91
 Schramm, Friedrich 107
 Schrott 264
 Sidló Ferenc 31
 Siket Antal 75
 Simai Imre 75
 Skopas 6
 Sluter, Claus 112
 Soldatovics, Jovan 202—204
 Somogyi József 75
 Stoss, Veit 105—107, 112—114, 116, 117, 121, 122, 124
 Stöckert Károly, Soproni 91
 Strobl Alajos 198
- Szabó Edit, B. 75
 Szabó István, ifj. 75
 Szabó István, id. 75
 Szabó Iván 76, 91
 Szabó László 81
 Szanda Sándor 91
 Szathmári György 91, 314
 Szentgyörgyi István 199
 Szentirmai Zoltán 75, 91
 Szervátiusz Jenő 75
 Szervátiusz Tibor 75
 Szöllőssy Enikő 75, 91, 100
- Tabakovics Iván 201
 Takács Erzsébet 75
 Tápai Antal 314
 Tar István 91
 Telcs Ede 75, 91, 241—244, 258—260
 Till Aran 75
 Tinguely, Jean 97
 Tóth István, Zentai 201—203
 Tóth Sándor 75, 314
- Ulrik 106
 Ungnad Fülöp 158
- Varga Imre 75
 Várnagy Ildikó 92
 Váro Márton 75
 Vass Viktor 203
 Vedres Márk 75, 92
 Veszei Ilona Sz. 201—203
 Vigh Ferenc 314
 Vigh Tamás 75
 Vilt Tibor 75, 92, 201
 Vörös Béla 75, 101
- Zala György 198
- Egyéb művészek*
- Agulár Viktor műkovács 11
 Aigner László fotoművész 86
 Ambrus Éva keramikus 84
 Alpár Ede műkovács 17, 19, 20
 Árkay Sándor műkovács 18
- Balogh Tünde, Jámborné textiltervező 82, 87, 89
 Baltermanc Dimitrij fotoművész 95
 Bányai István ötvös 234
 Barth testvérek, iparművész 66
 Bartl Lília keramikus 83
 Bartholomes aranyvésző 122
 Benkő Gyula fotoművész 87
 Berkes Kálmán műkovács 18
 Bernhart aranyvésző 116
 Bieber Károly műkovács 11, 16, 18, 19
 Bíró Antal műkovács 11, 15
 Bizmayer Ignác keramikus 87
 Blum Mihály műkovács 17
 Bódis Erzsébet textiltervező 82
 Borsody László keramikus 87
 Bódy Irén textiltervező 87
 Bocsay Dezső ipari formatervező 84
 Brózer István ötvös 225—233—240
 Burghardt Antal műkovács 11
 Buzás Árpád textiltervező 82
- Ciupné, Király Mária textiltervező 82
- Dinnyés Éva, H. keramikus 314
- Eames, Charles ipari formatervező 99
 Eckmann iparművész 67
 Eleődne Pászthy Magda iparművész 88
 Ernyey Gyula ipari formatervező 84
- Faragó Mihály műasztalos 222
 Farkas Gyula műkovács 11
 Fazola Henrik műkovács 16
 Fekete György belső építész 68
 Ferenczy Noémi textiltervező 186, 187
 Fett Jolán textiltervező 82, 88
 Filstich Lőrinc ötvös 235
 Forreider József műkovács 11, 11, 12, 12, 13, 13, 14, 14, 16, 17, 19, 20
 Frey Rózsa szőnyegszövő 25, 35
 Fürtös Ilona textiltervező 88
- Galambos Jenő műkovács 11, 17, 19, 20
 Grál Vera textiltervező 88
 Geier Ferenc bútortervező 83
 Gerő műkovács 11, 15, 17, 19
 Gink Károly fotoművész 88
 Grenier, Pasquier szőnyegszövő 182
 Guimord iparművész 13

- Györfy Károly műkovács 11, 15, 17, 19
- Hadnagy György intarzia tervező 88
- Hajós Bálint műkovács 11
- Hermann Béla műkovács 11
- Himös János famennyezet festő 222
- Hochmann József műkovács 11, 17, 19, 20
- Honty Mária iparművész 88
- Horti Pál iparművész 11, 83
- Horváth Sándor keramikus 74
- Hunyadi András ötvös 235
- Hübner András ötvös 235
- Hübner Aranka textiltervező 82
- Járai Rudolf fotoművész 89
- Jungfer Gyula műkovács 11, 14, 17, 18, 19, 19, 20
- Kaeszy Gyula belső építész 99
- Kálmán Anikó iparművész 89
- Karmazsin László ipari formatervező 84
- Keleti Éva fotoművész 89
- Kepes Ágnes keramikus 89
- Kiss Roóz Ilona M. keramikus 82
- Kodolányi László ötvös 89
- Kolozsvári János műasztalos 222
- Kolozsvári István műasztalos 222
- Kner Imre nyomdász 101
- Kopcsányi Ottó ötvös 82
- Korniss Péter fotoművész 89
- Kovács Diana Z. textiltervező 83
- Kovács Margit keramikus 83
- Kovács Zsuzsa bútortervező 83
- Kovács Zsuzsa belső építész 102
- Kugler F. Jakab műkovács 11
- Kustár Zsuzsa textiltervező 89
- Leptér János műkovács 11, 17, 19, 20
- Ludvig Ede műkovács 11, 12, 18, 19
- Marcin Márcin ötvös 109, 114, 116, 123
- Marinkay István fotoművész 90
- Mertinger Kristóf kertész, 269
- Mátray Zoltán műkovács 11
- Meyerhoffer, Adolf von, ötvös 242
- Mészáros Ferenc műkovács 11
- Miákits Károly műkovács 17
- Migray József műkovács 11, 14, 14, 16, 19, 20, 20
- Morvay Zsuzsa keramikus 83
- Müllerova, Hana textiltervező 95
- Nagy Irén, T. faintarzia tervező 314
- Németh A. iparművész 84
- Németh János keramikus 83
- Nyakas Miklósné textiltervező 83
- Örkényi István iparművész 244
- Páder Nándor műkovács 11, 12, 12, 17, 19, 20
- Paselkovits Pál üvegtervező 90
- Percz János ötvös 82, 90
- Petrilla István ötvös 70, 82
- Pintér Éva textiltervező 90
- Pick Ede műkovács 11
- Preiser Klára textiltervező 82
- Prepelicza Katalin textiltervező 82
- Probstzner János keramikus 83
- Prunner Ilonka szőnyegszövő 31
- Rév Miklós fotoművész 90
- Roszlín, Toron örmény miniator 143
- Sárváry János műkovács 11, 18, 19, 20
- Schiller műkovács 11, 11, 12, 12, 13, 13, 14, 14
- Schrammel Imre keramikus 91
- Schwartz Antal műkovács 11
- Simó József keramikus 83
- Sinkó Vera textiltervező 91
- id. Sóty Zoltán műkovács 11, 15, 16, 19
- Smrkova Ludmilla üvegtervező 95
- Stoss, Matthias ötvös 116, 122
- Stoss, Stanislaus ötvös 116
- Szabady Veronika keramikus 91
- Szabó Éva, P. textiltervező 82
- Szabó Marianne textiltervező 91
- Szatala Emil műkovács 18, 19
- Szekeres Károly keramikus 83, 91
- Szenes Zsuzsa textiltervező 82
- Szerkisz, H. Rsduni örmény szőnyeg-készítő 137
- Szöke András műasztalos 222
- Szulzberger József műkovács 17, 18, 19, 20
- Tálos Gyula iparművész 91
- Teichner Ádám műkovács 11, 14, 15, 16, 19, 20
- Thék Endre bútortervező 16
- Tiringer Ferenc műkovács 10, 10, 11, 18, 20
- Thonet, Michael bútortervező 66
- Ungardt Fülöp műasztalos 297
- Vágó Ignác műkovács 11, 15, 18, 19
- Várad János ötvös 235
- Vasquez metszetkészítő 153
- Vassányi Béla fotoművész 92
- Velde, Henry van de iparművész 67
- Verner Panton ipari formatervező 98
- Vida Gyula textiltervező 92
- Wachter Antal műkovács 11
- Werner Mátyás ötvös 235
- Wieser Ferdinánd ácsmester 167
- Zákány Eszter keramikus 92
- Zilahy Pál ötvös 235
- Zsolnay Vilmos keramikus 16
- Zsedényi Gyula fotoművész 171



MŰVÉSZETSZEMLÉLET ÉS TÖRTÉNELEMFELFOGÁS A VIKTORIÁNUS MŰTÖRTÉNETÍRÁSBAN: ZERFFI GUSZTÁV GYÖRGY

Ha a viktoriánus Angliában működő magyar műtörténészről esik szó, szinte bizonyosan Henszlmann Imréről gondolunk. S méltán: a sokoldalú tudós a korabeli műtörténetírás legnagyobbjai közé tartozott.^[1] Van azonban rajta kívül az 1848–49-es magyar emigrációnak egy másik tagja is, aki — igaz: később, nem kizárólagosan, és messze nem olyan mércével mérhetően — művészet-történettel foglalkozott Londonban.

Zerffi Gusztáv György (1821–1892) nevét a hazai szakirodalom jószerivel csak 1849 előtti, magyarországi tevékenysége nyomán ismeri, és nem vett még tudomást e különös egyéniség londoni pályaszakaszáról. Zerffi forradalom előtti és alatti működéséről elsősorban a Petőfi-filológia jóvoltából állnak rendelkezésünkre adatok. Mint Petőfi buzgó kritikusa vált — életében nem utoljára — hírhedt, s a hazai kutatás (bár ma is főként csupán Wurzbach *Biographisches Lexikon*-jának múlt század végi, s nem is teljesen elfogulatlan közlése nyomán) arról is tud, hogy a köpönyegforgató publicista a szabadságharc után emigrációba vonult és Bécs kémje lett. E tevékenységének igazi dimenzióit azonban a magyar történetírás ez ideig nem tárta fel, sőt, az 1860-as évek elejével végleg szem elől veszítette Zerffit. Pedig már az 1850-es években is érdemes jobban felfigyelni rá: a túlságosan is „mozgékony” emigráns ugyanis egyformán jó kapcsolatokat igyekezett kiépíteni a Kossuth-emigráció fontosabb szereplőivel (előbb — még a London előtti időszakban — a volt Kormányzóval és szűkebb környezetével, majd Szemere Bertalannal és Kossuth más ellenfeleivel); hosszabb időn át közvetlen kapcsolatban állott Marxszal; az 1850/60-as évek fordulóján pedig a Londonban is működő német liberális-polgári *Deutsche Nationalvereine*hez, Gottfried Kinkel környezetéhez csatlakozott, s ekként Marxék aktív ellenfele lett. Ezzel egyidejűleg, s mindegyik építve 1849-től egészen 1865-ig (!) a bécsi Külügyminisztérium egyik legjobban fizetett ügynöke volt, s közel kétezer számozott kémjelentést készített.

Magában is érdekes az emigráns e sötét korszakának befejezése és az „új” Zerffi kialakulása. Ez nyilvánvalóan összefügg a londoni magyar — és nemzetközi — forradalmi emigráció politikai alkonyával az 1860-as évek közepén. Úgy tűnik, Zerffi londoni működésének e második periódusa a forradalmi emigráció politikailag aktív korszaka utáni életutak egyik lehetséges típusaként értelmezhető. Ez az életszakasza, melynek során a hírhedt besúgóból a korszak egyik számon tartott angol művészettörténésze és történetírója vált, tudománytörténeti szempontból érdemel figyelmet. E pályaszakaszáról eddig — ugyancsak mindössze néhány századvégi eredetű, angol lexikonadatra (*Dictionary of National Biography*) támaszkodva — egyes külföldi historiográfiai munkák tudósítottak, melyek viszont mit sem tudnak Zerffi bécsi kapcsolatairól, az „egykori honvédkapitány” kétes politikai múltjáról. Úgy tűnhet tehát, hogy mintegy negyven esztendőes emigrációja során két Zerffi élt Angliában: előbb egy bécsi megbízói által is szegényelt, kisszerű, bár fontos szerepet játszó ügynök, utóbb pedig egy jelentős életművű, hírneves és a magasabb londoni körökben is respektált tudós,

aki a *Royal Historical Society* egyik alapító tagja, majd Tanácsának egyik első elnöke (1880–1885) lett. Életét, tevékenységét, pályájának tanulságait nagyobb lélegzetű történeti tanulmányomban dolgozom fel; az alábbiakban ennek eredményei nyomán Zerffi angliai műtörténészi munkásságát mutatom be.^[2]

Zerffi 1853-ban telepedett le végleg Angliában, és az 50-es évek második felétől kezdett történelmet tanítani. Bár a forradalom előtt a *Honderü* hasábjain már közölt műkritikát, a művészettörténet felé csak két évtizeddel később fordult: valószínűleg 1868-ban lett a *National Art Training School* tanára, és 1892-ben bekövetkezett haláláig oktatta itt a „diszítőművészetek történetét”. Nincsenek pontos adataink Zerffi és a főiskola kapcsolatának kialakulására vonatkozóan, csupán gyanítható, hogy Zerffit „politikai harcostársá”, Gottfried Kinkel ajánlotta a főiskola oktatójává. Kinkelt ugyanis, aki az angliai német emigráció egyik legtekintélyesebb tagja volt és már ekkor is ismert műtörténész, 1861-ben felkérték, hogy tartson előadásokat a South Kensington Museum-ban. Minthogy 1866-ban meghívást kapott Zürichbe és Svájcban telepedett le a művészettörténet professzoraként, lehetséges, hogy üresen maradt helyére az ő tanácsára szerződtek a *Deutsche Nationalvereine*-ben mellette működő Zerffit.^[3]

A *National Art Training School*, e Londonban működő képző- és iparművészeti főiskola, amely 1897-től — mindmáig — a *Royal College of Art* nevet viseli, 1837-ben kezdte meg működését. Életrehívását egy parlamenti különbizottság munkájának és jelentésének köszönhetette, mely felhívta a figyelmet arra az egyébként mindenki által jól ismert tényre, hogy „a művészetek a poétikus tervezés legmagasabb szintjeitől le egészen ipar és formatervezés legalacsonyabb szintű kapcsolataig kevés bátorítást kaptak ebben az országban.” A bizottság javaslata nyomán nyílt meg a főiskola elődje 1837-ben, *School of Design* néven (1841-től *Central School of Design*). A főiskola rendeltetése kifejezetten az iparosok művészeti képzése volt, a tanintézet főhatósága két évtizeden keresztül a Kereskedelmi Minisztérium, a *Board of Trade* volt. 1852-től a *Board of Trade* szervezeti keretein belül létrehozták a *Department of Practical Art*-ot, amelyből egy esztendő múlva alakult ki a *Department of Art and Science*. E kormány szerv 1856-ban kikerült a *Board of Trade* fennhatósága alól, és ettől kezdve a főiskola is az oktatásügyi kormányzat (ma *Department of Education and Science*, azaz Oktatás- és Tudományügyi Minisztérium) irányítása alatt működik.

A főiskola kezdeti évtizedeire az ipari és kereskedelmi élettel való szoros, intézményesített kapcsolata nyomja rá bélyegét. Részben ez magyarázza, hogy az iskola képzési irányát különféle hivatalos bírálói huzamos ideig nem találták eléggé gyakorlatiasnak. E kritika — amely Zerffi későbbi alkalmaztatása és egész tevékenysége szempontjából is figyelmet érdemel — újra és újra felbukkan azokban a jelentésekben, melyek az első évtizedekben a tanintézet munkáját értékelték. Egy 1847-es különbizottsági jelentés például kifogásolta, hogy „a diszítőművészet alapelveit és a kivitelezés során is hasznosítható eredeti tervezés gyakorlatát nem tanít-

ják eléggé hatékony módon,” s hogy a diákok „nem ismerkednek meg a kivitelezési folyamatokkal, ami képessé tenné őket az alkalmas és a gyakorlatias összekötésére a díszítőművészetben.” Többek között ez vezette a főiskola átszervezéséhez még abban az évben, amelynek során először vezették be a díszítőművészetek történetének és elveinek oktatását. Mindez, úgy tűnik, nem hozott lényeges változást, hiszen két évvel később, 1849-ben egy újabb, ezúttal parlamenti vizsgálatot tartottak az iskola ügyében, a nevezetes liberális politikus, Thomas Milner Gibson elnökletével. Maga a tény, hogy a főiskola életével a Képviselőház ismételt foglalkozott, világosan jelzi az oktatási intézmény fontosságát. Ezt még inkább kiemelte a vizsgálóbizottság jelentése, amely az ilyen típusú iskoláknak „nemzeti jelentőséget” tulajdonított. A jelentés újra aláhúzta a már ismert bírálatot, hogy ti. az oktatás nem eléggé gyakorlatias. A Milner Gibson által egyidejűleg készített elnöki különjelentés (melyet a bizottság többi tagjai nem fogadtak ugyan el, de amely a főiskola jövője szempontjából mégis lényegesnek bizonyult) ennél jóval élesebben bírálta a főiskolát és általában a művészeti iskolákat. Milner Gibson szerint ezek az intézmények eladdig semmilyen hatást nem gyakoroltak az ipari kivitelezésre, s legfeljebb az általános művészeti nevelés céljait szolgálták. Sorba vette a manchesteri, a birminghami és a többi nagyvárosban működő, a londonihoz hasonló művészsképzőket, és egyenként mutatta ki a mindennapi életre gyakorolt befolyásuk szinte teljes hiányát. A jelentés szerint az ilyen jellegű iskoláknak három funkciója volna: „elemi művészeti képzés, az ipari kivitelezésben ténylegesen részt vevő munkások művészeti ismereteinek fejlesztése, és eredeti (forma)tervezők az eddigieknél tanultabb csoportjának felnevelése.”

Jelentős változások történtek a főiskola életében az 50-es és 60-as években. Legfontosabb mindenekelőtt a főhatóság változása volt 1852–53-ban, amit az iskola átköltöztetése követett (1857-ben) South Kensingtonba, majd — 1863-ban — a főiskola felvette a *National Art Training School* elnevezést, ami a tantervben és a képzési célokban végbement változásokat tükrözte. Zerffi tehát már South Kensington-ban, az iskola új épületében kezdhette meg oktatómunkáját, működése során az intézet mindvégig azonos néven, helyen és ugyanazon főhatóság alatt működött. [4]

Az intézmény arculatának a fentiek mellett lényeges vonása volt (és Zerffi tevékenységét is befolyásolta) szoros együttműködése a ma *Victoria and Albert Museum* néven működő ipar- és szépművészeti gyűjteménnyel. E nagy közgyűjtemény alapjait is az 1835. évi parlamenti bizottság jelentése vetette meg, noha a múzeum csak másfél évtizeddel később, az 1851-es *Great Exhibition*, a „Nagy Kiállítás” anyagára épülve vált valósággá. Létrejöttében döntő szerep jutott a kor legjelentősebb



2. South Kensington Museum: a férfihallgatók művészeti iskolája (A. Stannus vízfestménye, 1863)

német építészének, Gottfried Sempernek, aki londoni évei alatt közreműködött az 1851. évi világkiállítás és utóbb a múzeum berendezésében és előadásokat is tartott a főiskolán. Ezekben az években, itteni működése nyomán írta meg elméleti főművét, „gyakorlati esztétikáját” is. Bár már a londoni *Somerset House*-ban, a *School of Design* első telephelyén is nyitottak néhány ternet műzeumi célokra, a mai „V. & A.” tényleges elődje, a *Museum of Manufactures* csak 1852. szeptember 6-án nyitotta meg kapuit, ekkor már a *Marlborough House*-ban, ahová hónapokkal később a főiskola is átköltözött (ekkor éppen *Normal Training School of Art* néven). Mind a főiskola, mind pedig a múzeum 1857-ben költözött ki South Kensington-ba, ahol a mai napig is működnek. A múzeum szomszédsága tehát mindvégig lényeges eleme volt az oktatásnak és az ott felhalmozódó, gazdag anyag tanulmányozása — Zerffi példáján és munkáiból is kitűnik — oktatóknak és diákoknak mindig fontos ismeretforrása volt. Az akkoriban Londonban élő Pulszky Ferenc is megjegyzi, hogy mind a múzeum, mind a művészsképző fejlesztésében nagy szerepe volt Viktória királynő férjének, Albert hercegnek, aki „azon volt, hogy rajziskolák, különösen pedig a múzeumok számára megszerzett mintaszerű műipartárgyak által a nemzet ízlését nemesítse.” „Ő ti. az első iparkiállításnál meggyőződött arról, mit az egész világ úgyis tudott, hogy az angolok ízlése iparműcikkeikben mögötte áll a franciáknak, ... Törekvéseinek célszerűségét az angol parlament is igen hamar elismerte, ... így alapíttathatott meg a South-Kensington Museum, melyben különösen az olasz reneszánsz a leggazdagabban képviselve található, olyannyira, mint sehol Olaszországon kívül. ...” [5]

A főiskola történetének e rövidre fogott vázlata is világossá teszi, hogy Zerffi milyen közegben kezdte meg műtörténeti előadásait a 60-as évek végén. Nem egyszerűen művészettörténet oktatására kérték fel: a „díszítőművészetek történetéről” kellett előadásokat tartania, vagyis „alkalmazott műtörténetet” tanított. Nem lett a főiskola teljes állású oktatója, csupán előadásokat vállalt. Mint állami főiskolai tanárnak, neve — bár csak 1877-től kezdve, de haláláig — szerepel az állami hivatalnokok és alkalmazottak névjegyzékében, a *British Imperial Calendar*-ben. 1881 és 1884 között ugyanitt mint a képzőművészeti tanári diplomához szükséges záróvizsgáknál közreműködő vizsgabiztos is nyilván van tartva. [6] Az 1887–88-as tanévből fennmaradt kimutatás szerint Zerffi (1883-tól legalábbis) 40 előadást tartott, s — érdekességgént részletezzük — előadásonként három font három shillinget, jegyzeteinek ismételt átdolgozásáért pedig egy font egy shillinget kapott, azaz egy tanévre összesen 168 fontot. Ezt az összeget az igazgató évi 600 fontos, a díszítőművészetek tanárának évi 350 fontos, és a festés- és rajztanárok átlagosan 75 fontos



1. A South Kensington Museum fából épített művészeti iskolája, amely eredetileg a Marlborough House-ban állott (A. Stannus vízfestménye, 1863)



3. Az építészeti tanterem a South Kensington Museum-ban
(A. Stannus vízfestménye, 1863)

jövedelméhez mérve megállapíthatjuk, hogy Zerffi viszonylag magas honoráriumot kapott előadásaiért, munkáját meglehetősen nagyra értékelték.[7] Ennek nem mond ellent az sem, hogy a főiskola igazgatójának, John Sparkes-nak 1881-ben készített bizalmas jelentése — személyi kérdésekről szólva — megjegyzi, hogy a „diszítőművészetnek fő tárggyá történő kiszélesítése csak egy kombinált előadó-tanári állás létesítésével oldható meg, melynek betöltője arra lesz hivatva, hogy a Dr. Zerffi által képviselt történeti szempontot kiegészítse a diszítőművészet alapelveivel, függetlenül azok történelmi vagy szerkezeti vonatkozásaitól...” Sparkes jelentése ugyanis egyébként igen kritikus hangon értékeli a főiskola helyzetét: a South Kensington-i székházat hibásan tervezett, gyengén világított, rosszul szellőztethető, alkalmatlan épületnek írja le, a tanári gárdát pedig kislétszámúnak és gyenge minőségűnek ítéli. Sparkes szerint a tanári kar nehezen tud eleget tenni a megnövekedett követelményeknek. A jelentésből megtudjuk, hogy míg 1855-ben 230 diákra jutott 7 tanár, 1881-ben a 381 diákot még mindig csak 8 tanár oktatta. Ugyanakkor megnövekedett a magasabb színvonalú diplomát kívánó hallgatók száma is (evvel függhetett össze Zerffi vizsgabiztosi szereplése is). Az igazgató néhány tanár képességeit igen alacsonyra értékeli és többek esetében nyugdíjazást javasol. Ebben a szövegkörnyezetben tehát bizonyos fokú elismerést jelent az intézetvezető részéről az a tény, hogy Zerffi neve csupán a fenti vonatkozásban szerepel a jelentésben.[8]

Zerffi előadásai több változatban is fennmaradtak. Először a *Building News* című folyóirat 1872–76-os évfolyamaiban tette közzé szövegüket összesen 1030 illusztráció kíséretében, némileg átdolgozott formában. Egy forrás szerint a negyven előadás már 1872-ben külön kötetben is megjelent *Notes on Forty Lectures on the Historical Development of Ornamental Art* címen, ennek a kiadványnak azonban nem sikerült nyomára bukkannom. 1876-ban viszont valóban megjelent az előadások nyomán elkészített művészettörténeti kézikönyve: *A Manual of the Historical Development of Art. Pre-historic — Ancient — Classic — Early Christian. With special reference to architecture, sculpture, painting and ornamentation. By G. G. Zerffi, Ph. D., F. R. S. L. One of the Lecturers of H. M. Department of Science and Art. London: Hardwicke & Bogue. 192 Piccadilly, W. 1876.* A munka, amelyet méltatói a szerző halálakor „széles körben ismert”, „népszerű” műnek jellemezték, ma már a könyvritkaságok közé tartozik: a British Libraryn kívül elvétve büszkélkedhet vele egy-egy nagy nemzetközi gyűjtemény, Budapestre is csak egy filmmásolata jutott el néhány évvel ezelőtt.[9]

„Bár nem volt műkritikus, (Zerffinek) finom érzéke volt a diszítő művészet (decorative design) történelmi fejlődéséhez, aminek jellemzőit és természetét figyelem-

re méltó világossággal és érzékkel fejtette ki” — írta róla búcsúzóul a tekintélyes londoni művészeti folyóirat, a *The Athenaeum*. [10] Zerffi kézikönyve mai szemmel is igazolni látszik a századvég ítéletét. Zerffi nem volt tudós: veleszületett művészi érzékét, széles körű történelmi ismereteit és jó tollát a helyzet pontos felismerésével állította éppen a művészettörténet „alkalmazott” megközelítésű oktatásának szolgálatába. Nem leendő műtörténészeket, hanem iparművész növendékeket tanított, s munkahelye megszabta a tárgyhöz való közelítés szemléletét, módszereit és céljait. A pozitívizmus kétségtelen hatása mellett e „munkahelyi befolyást” (egyebek mellett Semper alapvető munkájának ismeretét és hatását) mutatja az a rendkívüli figyelem, mellyel a formák, minták, színek, eszközök, kellékek, nyersanyagok, technológiák, azaz a „diszítőművészetek” technikai aspektusai felé fordult. [11] Nem volt igazi kutató elme, inkább a rendszerező, a módszeres összegezők fajtájához tartozott: felfedezések helyett a meglevő adatok csoportosításával igyekezett újat teremteni. Művészettörténeti kézikönyve sok vonatkozásban mégis egyéni alkotás, amelyet megkülönböztet feltűnően didaktikus közelítése és szerkezete, a rendszerszemlélet igénye, nyíltan gyakorlatias orientációja és az esztétikai szempontokat etikaiakkal ötvöző látásmódja. Műve egyben sajátos aspektusból tükrözi azokat a törekvéseket, melyek a viktoriánus Anglia építkezési, lakberendezési és általános ipari formakultúráját igyekeztek magasabb szintre emelni, és így — közvetve-közvetlenül — az esztétikai szempontok fokozott érvényesítésével a brit termékek hazai és nemzetközi versenyképességét kívánták növelni.

A *Manual* 334 oldalon, az előszót követő 11 fejezetben tárgyalja a művészetek ő-, ó- és középkorát. Már a fejezetek arányaival is értékel: 59 oldalt szán a görög

A MANUAL OF THE HISTORICAL DEVELOPMENT OF ART

Pre-historic — Ancient — Classic — Early Christian

WITH SPECIAL REFERENCE TO

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PAINTING, AND ORNAMENTATION

BY

G. G. ZERFFI, PH.D., F.R.S.L.

ONE OF THE LECTURERS OF H. M. DEPARTMENT OF SCIENCE AND ART.



LONDON:

HARDWICKE & BOGUE, 192 PICCADILLY, W.

1876.

4. Zerffi munkájának címlapja, 1876

művészet bemutatására, 37 jut a korakeresztény, 36 a római és 29 az egyiptomi kultúra feldolgozására. 15–20 oldal jut átlagosan a „vad”, a kínai, az indiai, a perzsa, az asszír-babiloni, a héber és az etruszk művészet eredményeinek áttekintésére. Célja — az előszó szerint — iskolákban is hasznosítható tankönyv, könnyen áttekinthető vázlat összeállítása, melyet későbbi kutatások hivatottak teljesebbé tenni. A szerző terveiben szerepelt egy második kötet is, mely a művészetek fejlődéstörténetét a XIX. század második feléig írta volna le, az elgondolás azonban nem valósult meg. A mű így a művészetek kezdeteitől a korakeresztény időkkel bezáróan tekinti át választott témáját, mindvégig egységes szempontok szerint taglalva a különféle kultúrák művészi teljesítményét. [12]

Zerffi négy alapvető kérdést jelöl meg munkája előszavában, mint amelyek főiskolai munkáját és így könyve anyagát is megszabták. „Melyek az utcai építészeti, különösen a középkori építészeti fejlesztésének legjobb módszerei?” „Hogyan lehet a falí díszítőművészetet, különösen a freskók készítését a legmegfelelőbb módon bátorítani?” „Milyen befolyással vannak a (művészeti) akadémiák a nemzeti művészetre?” S végül: „Milyen befolyást gyakorol a társadalomra a díszítőművészet és az iparművészet (art-workmanship) a háztartás minden részletében?”

Felfogása szerint az építészek művészettörténeti képzése megakadályozhatja, hogy kirívó anakronizmusokat kövessenek el, s a kor szellemének ellentmondó, középkorias rémképeket idézzenek fel. „A nemzeti érdeklődést ki kell szélesíteni, túl a löversenyzésen, a galamblovászen és a szarvasvadászaton, a régi porcelán, a középkori gyertyatartók, kancsók és tálcák, vagy alig látható régi képek vásárlásán; és a művészet támogatását ki kell terjeszteni fiatal, tehetséges művészeinkre is. . . Lehetővé kell tennünk, hogy ők díszíthessék városi házaink, középületeink, kápolnáink, templomaink, bankjaink és múzeumaink falait. Legelőször azonban képeznünk kell őket, hogy helyesen értékeljék a művészettörténetet, a világtörténelmet és Anglia dicsőéges történelmét. . .” A szerző rámutat, hogy „amíg a művészettörténet és az esztétika nem válik tananyaggá nemcsak a művészeti iskolákban, hanem általában a tanintézetekben. . . , sem a nemzeti művészettudomány, sem a kor követelményei nem fejlődhetnek.” Zerffi elismeri, hogy az utóbbi években javult a városépítészeti, izlésebbek lettek a dekorációk, s London is sokkal változatosabb díszítményekkel ékes, bár a díszítőművészet ma is főként külföldiek kezében van és az eredmény sokszor igen hitvány.

Az előszóban Zerffi megfogalmazza művészetszemléletének alapelveit, amelyek valószínűleg oktatómunkájában is érvényesültek. Hangsúlyozza, hogy „az emberiség vallási, társadalmi és művészi fejlődésében titokzatos és csodás egység figyelhető meg. . .” „A múlt áttekintése során mindvégig arra törekedtem, hogy megmutassam a művészi formák szoros kapcsolatát a különféle népek és idők általános, társadalmi, vallási, intellektuális és erkölcsi körülményeivel. Tévedés azt feltételezni, hogy a művészet csak egyenes vagy hullámos vonalak, háromszögek, négyzetek és körök dolga, vagy virágok, állatok, emberek, a természet és csakis a természet utánzása. . . A művészek minden időkben koruk és kortársaik általános érzéseit tükrözték műveikben; e könyv minden lapja ezt tanúsítja. . .” Zerffi kárhoztatja a művészeti akadémiákat, amelyek „szisztematikusan elhanyagolják az egyetemes történet, a művészettörténet, a régészet, az összehasonlító mitológia, a szimbolika, az ikonográfia, a tudományos közelítésű esztétika és a művészetszociológia tanítását a művésznövendékeknek. . .” „Amíg e tárgyakat nem veszik tekintetbe általános tanintézeteinkben, hiába próbálunk versenybe szállni más nemzetekkel, akárhány nagy művészegyenlőséget is tudunk felmutatni.” Büszkén szól a *National Art Training School* érdemeiről e vonatkozásban, amely példaképe lehetne a művészeti akadémiáknak, hiszen folyamatosan törekszik az oktatott tárgyak körének a kívánatos irányban történő kiszélesítésére.

Ugyanilyen elismeréssel adózik a *South Kensington Museum* gyűjteményének és művészeti könyvtárának.

Zerffi az előszóban végezetül összegezi módszertani elveit is. „A rész tanulmányokat mindig meg kell előzniük az elméleti általánosításoknak. Csak így vagyunk képesek rendszerezni, csoportosítani, párhuzamokat vonni vagy a részleteket elrendezni valamilyen általános elv szerint.” „Olyan művészeti könyvekre van szükség, amelyekben elfogulatlan elméleteket, esztétikai alapelveket és filozófiai eszméket találunk, amelyek az érvelés készségével ajándékozhatják meg olvasóikat és diákjaikat.” [13]

Rangos és a kor színvonalát több tekintetben meghaladó alapelvek, igényes célkitűzés egy előszóban. Mit vált valóra mindebből a *Manual*?

Ami Zerffi világképét, „művészettudományát” illeti, meglehetősen eklektikus képpel van dolgunk: itt aligha beszélhetünk a szerző eredetiségéről. Zerffi nem jegyeztelte szövegét, forrásait egy könyvészeti összefoglalóban jelölte meg a mű függelékeként. Egyes gondolatai, adatai így nem köthetők minden esetben egyértelműen egy-egy szerzőhöz. Az azonban nyilvánvaló, hogy világszemléletére kiemelkedő hatást gyakorolt Darwin elmélete a létért folytatott küzdelemről, amely „A fajok eredeténél” (*The Origin of Species*) egyik középponti gondolataként éppen Zerffi oktatómunkájának kezdetekor, 1859-ben látott napvilágot, rendkívül széles körű visszhangot keltve. Zerffi bevezető fejezetében Darwin Herbert Spencert is idéző teóriája csendül vissza: „Az élet egész folyamata körülöttünk egyetlen sohasem végződő küzdelemnek tűnik. Láthatóan csak a véletlen és a hatalom törvényei uralkodnak, ami nem képes hódítani, az meghódíttatik.” A darwinizmusnak ez a meglehetősen korai rávetítése az emberi társadalomra igen jó példája annak, amit Marx nyomán Lukács György „frázissá lett darwinizmusnak” nevez, s amit Marx — magánlevélben — már 1870-ben erősen elítélt: „. . . annak elemzése helyett, hogy ez a 'struggle for life' hogyan mutatkozik meg történelmileg különböző meghatározott társadalomformákban, nincs más teendő, mint minden konkrét küzdelmet átváltani a 'struggle for life' frázisára, ezt a frázist pedig Malthus 'népesedési fantáziájára'. Meg kell adni, ez nagyon jövedelmező módszer — a pöffeszkedő, tudományoskodó, fennhéjázó tudatlanság és a rest gondolkodás számára.” [14]

A „frázissá lett darwinizmus” a Darwintól is sokat tanuló Hippolyte Taine milő-elméletének, s különösen az emberi fajoknak a történelemben és a művészetek történetében játszott eltérő szerepére vonatkozó tanításainak elemeivel ötvöződik Zerffinél. Az Angliában nagyon népszerű Taine „Művészettudományát” (*Philosophie de l'Art*, 1865) minden bizonnyal alapja Zerffi egész művészettörténeti felfogásának, s különösen az emberi fajok eltérő történelmi teljesítményére építő fejlődéselméletének. [15] Munkája mindjárt a művészet történeti fejlődését vázoló „családfával” (talán helyénvalóbb itt Darwin kifejezését használni: „életfával”) kezdődik, amely a néger, a turáni és az árja fajok sajátosságaihoz eredezteti a Földön kialakult különféle kultúrák és művészetek eltérő eredményeit és fogyatékosságait. Ez az ábra világos foglalatú Zerffi „művészeti fajelméletének”, amelyre az egyes kultúrák bemutatása során mindvégig visszautal. Az ábra tulajdonképpen a *Manual* II. fejezetét illusztrálja, s ott is kapja meg a szerző magyarázatát. „Az etnológia viszonya a művészethez” cím alatt Zerffi kifejti, hogy a „népiségtudomány szolgál alapul a művészet fejlődésének tanulmányozásához.” A negroid, a turáni és az árja népcsoportok közül az utóbbit, a fehér embert tekinti „a természet kozmikus erői által alkotott csúcsteljesítménynek. . . Az emberiségnek ez a csoportja áll a civilizáció legmagasabb fokán. . . Kizárólag neki köszönhetjük a művészetet a szó igazi értelmében. Egykor azonos színvonalon állt a primitív fekete vaddal, azután továbbfejlődve elérte a sárga ember leleményét, s végül fokozott, de mindig haladó fejlődésével mindkettőt maga mögött hagyta. Az emberiség e két másik csoportját túlszárnyalja nemcsak technikai készségeiben, hanem különösen

találékonyágát és érvelő erejét, s művészi ízlésének kritikai ítélőképességét és tisztaságát tekintve. Csak a fehér ember teremtett eszményi mesterműveket a szobrászatban és a festészetben.” Zerffi a fehér ember egyedülálló képességeit bizonyítandó nem riad vissza attól sem, hogy a korszakban már máshol is kísértő agyálománymérések eredményeire hivatkozzék. A címoldal melletti ábrát elemezve megállapítja, hogy a negroid népcsoport megrekedt a vadság fokán, a sárgák megálltak művészi fejlődésük egy alacsonyabb szintjén (ezt azután a kínai művészetről írott fejezetben igyekszik bővebben kifejteni), míg a fehér ember „az emelkedés és a hanyatlás különféle fázisain átjutva (ami a történelmi életrealitás igaz jele) állandóan fejlődött...” A fehér ember művészi érettségének fokmérőjét Zerffi abban látja, hogy képes „harmonikus kapcsolatot létrehozni a természet és az érzelmek ábrázolása között, és titokzatos hasonlóságot teremt érzelmek és az érzéke által felfogott jelenségek között.” E ponton Zerffi — a bibliográfia tanúsága szerint is — ismét Darwin egy munkájához, „Az ember és az állat érzelmeinek kifejezéséhez” (*The Expression of the Emotions in Man and Animals*) nyúl bizonyítékért.[16]

Ehhez a már magában is eklektikus konstrukcióhoz láthatóan hozzáépült Spencer pozitívista fejlődésmélettének néhány eleme, mely (bár a *Progress: its Law and Cause* már 1857-ben megjelent a *Westminster Review* hasábjain, Darwin figyelmét is felkeltve) éppen Zerffi művének születésekor, a 70-es években került az érdeklődés homlokterébe. Spencer, akinek felfogásával sok

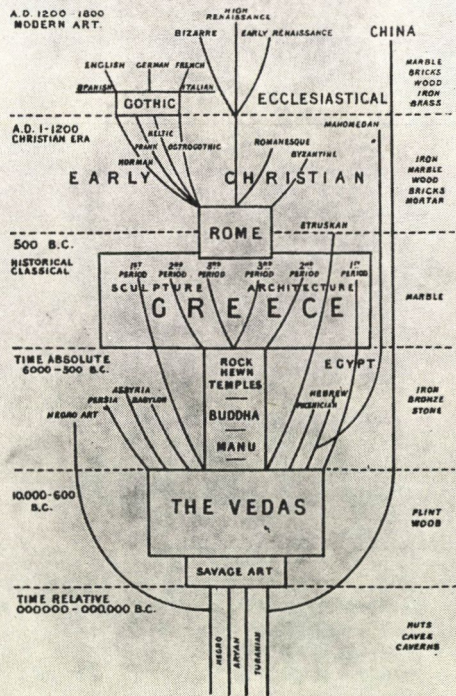
ponton egybecsendül a Zerffi által láthatóan becsült Taine történelemszemlélete is, „az egyszerűtől az összetettig vezető mozgást” mutatta ki a földi élet minden szférájában, s később utalt „egymással harcban levő, ellentétes folyamatokra” is.

Feltehető, hogy a németes tájékozódású Zerffit Hegel történetfilozófia nézetei is érintették. Bibliográfiájában utal a német filozófus több munkájára is, emellett Hegel hatása Taine művein keresztül, közvetve is eljuthatott hozzá. Ugyancsak hasznosította „etnológiai” fejtegetéseiben a német Herder egyes gondolatait, így az általa is idézett *Ideen zur Geschichte der Menschheit* téziseit is.[17]

Mindaz, amit Zerffi fajelméleti fejtegetéseiről itt elmondottam, szinte bizonyosan nemcsak az idézett Taine-re, hanem a *nem* idézett, de általa feltehetően olvasott vagy közvetve megismert Gobineau-ra is támaszkodik. Taine elméletében ugyanis — Lukács szavaival — „elmosódott és tudománytalan” — fajfogalom csak egyike a magyarázó elveknek, míg Gobineau 1853–55-ben keletkezett *Essai sur l'inégalité des races humaines* (Értekezés az emberi fajok egyenlőtlenségéről) című munkájában a faji gondolat a Zerffinél is megfigyelhető kizárólagossággal érvényesül. Gobineau ismerete mellett szól az is, hogy Taine fajelmélete valószínűleg Gobineau-tól alig érintve alakult ki, ezt tehát Zerffi aligha Taine közvetítésével ismerte meg. Zerffi és Gobineau között az egyezés számos ponton kimutatható, bár eltérő vonásokra is bukkanunk. Zerffi is a fehér, sárga és fekete fajok örök, metafizikus egyenlőtlenségét tételezi, melyeknek — a fajelmélet későbbi képviselőinél is fellelhető módon — egy-egy adott, és az illető faj által meghaladhatatlan kultúrfok felel meg. Zerffi fehéremberimádata is Gobineau-éval rokon: „A történelem csak fehér fajok kölcsönös érintkezésének eredménye” — olvashatjuk az *Essai*-ben, míg Zerffinél az árja ugyan csak mint a *történelmi* ember, s egyben mint a történelem csúcsterméként jelenik meg. Gobineau-nál is, Zerffinél is a kereszténység a kultúra legmagasabbrendű jelensége. Lényeges különbség a két gondolatmenet között ott található, hogy Zerffi — Gobineau-tól eltérően — nem hisz a „feketékkel való keveredésnek” a művészetekre nézve jótékony hatásában, és a feketéket éppen nem tartja alkalmasnak „szépség teremtésére”. Emellett Zerffitől nem vitathatunk el egyfajta optimizmust a történelmi fejlődés perspektíváit illetően, míg Gobineau fatalistán borúlátó. E különbségek ellenére igen lényegesnek tűnnek az egvező vonások, melyek nyomán méltán illethetjük Zerffit is Lukács György Gobineau-kritikájával: „Felfogásában a feudális hagyományok mellett kifejeződik a gyarmatosító európaiak faji gőgje is a 'színesekkel' szemben, s ezeket 'történelemmelkülieknek' és civilizálhatatlannak fogja fel.” Nagyon valószínűnek tartom, hogy Zerffi gondolatsora éppen eme „ideológiai” alapoza miatt vált népszerűvé a közép-viktóriánus korszak Angliájában, melynek „civilizáló” birodalomépítéséhez a maga módján képlekenyen — és nem kevés leleménnyel — idomult.[18]

E feltevést éppen a Zerffi és Gobineau közötti lényeges különbségek igazolhatják, melyek korántsem a véletlen művei. Zerffi optimizmusa a legszorosabb módon összefügg a korszak jellegzetes brit gondolkodásmódjával. Walter E. Houghton finom elemzéssel mutatta ki a viktoriánus derűlátás hátterét, mozgatóit, s kialakulásában jelentős szerepet tulajdonított a brit öntudat növekedésének, a hazához — és gyarapodó birodalmához — való büszke és elkötelezett ragaszkodásnak. Akár Dickenset olvassuk („Nincs más ilyen szerencsés ország, mint a miénk” — mondja a „Közös barátunk” [*Our Mutual Friend*] Mr. Podsnap-ja), akár Charles Adderley nyomán hallunk „a vágyról, hogy az egész lakott Földön elterjesszük az angolok jellemvonásait — energiájukat, civilizációjukat, vallásukat és szabadságukat”, szavaik Zerffi büszkélkedését idézik: „A Föld felszínének egyetlen civilizált és gazdag országa sem dicsekedhet több hősi tettel tengeren és szárazföldön, a parlamentben és rajta kívül, több remek háborús vagy békés hódítással, mint a miénk.” De Zerffi Gobineau-énál is arisztokra-

CHART OF THE HISTORICAL DEVELOPMENT OF ART.



5. A művészet történeti fejlődésének vázlata — Zerffi *A Manual of the Historical Development of Art* c. munkájának belső címoldalán

tikusabb négermegvetése is jellegzetesen a viktoriánus szellemi klíma terméke: Thomas Carlyle és Charles Kingsley elszabadult rasszizmusától bizonyára ő sem maradt érintetlen.[19]

Zerffi következetesen érvényesíti művészet-filozófiái és módszertani alapelveit *kézikönyve* minden, egy-egy konkrét kultúra művészetét ismertető fejezetében, s emellett a köteten koherens, átgondolt esztétikai gondolatmenet is végigvonul. Minden fejezet az adott kultúrát megteremtő etnikum *történetének* rövid áttekintésével indul, amit módszeres *vallástörténeti* vázlat követ, s ez átvezet a főbb *művészeti* eredmények, elsősorban az *építészeti* teljesítmények értékelő számbavételéhez. A fejezetek végén Zerffi az egyes művészetek kortársai által is hasznosítható elemeire, esztétikai értékeire vagy formakincsére hívja fel olvasói (illetőleg főiskolai iparművész-növendékei) figyelmét.[20]

Az interdiszciplinaritás elvét illetően a *Manual* valóra váltja szerzője ma is korszerű követelményét: közelítésmódja szerencsésen elegyíti az egyetemes történet, a kultúrtörténet, a régészet, a mitológia, a pszichológia és az esztétika szempontjait és módszereit, figyelemmel van ikonográfiai problémákra, s nagyon tudatosan alkalmazza a komparatistika eszköztárát. Hangsúlyozzuk, hogy e tudományok eredményei nyomán nem a tudós, hanem inkább a jó pedagógiai érzékkel megáldott publicista igényével állítja össze a művészetek fejlődéstörténetét. Mégis, nem vitathatjuk el munkájától azt az eredményt, hogy a művészet állapotát egy-egy kultúrában valóban az adott társadalom gazdasági, szociális, kulturális és ideológiai szintjének tükröként mutatja be, azaz — ha mégoly egyszerűsített formában is — a művészetek társadalomtörténetét nyújtja.

Zerffi azonban itt sem önálló. A fejezetek szerkezete, a könyv egész felépítése, a tematikai és földrajzi értelemben egyaránt kiterjesztett figyelem Moriz Carrière ekkoriban már második kiadásban megjelenő, nagyszabású, művelődéstörténeti közelítésű, egyetemes művésztörténetét idézi, amire egyébként Zerffi utal is bibliográfiájában. Carrière célkitűzése („... olyan történeti munka, amely valamennyi művészetet egymás közötti összefüggésében és az egész kulturális fejlődéssel való kölcsönhatásban tárgyalja...”) lehetne akár Zerffié is („...arra törekedtem, hogy megmutassam a művészi formák szoros kapcsolatát a különféle népek és idők között, általános, társadalmi, vallási, intellektuális és erkölcsi körülményeivel.”) A *Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwicklung und die Ideale der Menschheit* Carrière-je Taine és Gobineau mellett a harmadik képviselője annak a szellemi áramlatnak, amelyet *determinizmus* néven sorolhatunk a normatív esztétika hatása alól éppen ekkoriban felszabaduló, tudományos igényű művésztörténet irányzatai közé.[21]

Interdiszciplináris közelítés, komparatív igény, szociológus látásmód. Ami Zerffi módszereit illeti, messzemenően igyekszik eleget tenni önnön célkitűzéseinek. Csak éppen mindezeket az — akkor különösen úttörő — eszközöket korántsem egy maga által olyannyira sürgett „tárgyilagosságot” kidolgozásánál hasznosítja. Ellenkezőleg: jól válogatott módszereit minden fejezetben elfoglalt árajmádatának szolgálatába állítja. Miután egy-egy rövid részben (összesen 28 oldalon) kurtán elintézi a „történet-előtti és vad művészetet”, illetőleg a kínai művészetet mint a „negroid” illetve a „turáni” „faj” életképtelenségének, vagy — jobb esetben — fejlődési zavarainak egy-egy szomorú példáját, a könyv hátralévő 240 oldalát lényegében kizárólag az „árja” népek teljesítményének méltatására szánja. Felfogása szerint az árjak népesítették be fokozatosan Indiát, Asszíriát, Babilont, Perzsiát, Görögországot, Észak-Európát, Itáliát, Spanyolországot, Franciaországot és Angliát, s ők vitték el a civilizáció áldásait Egyiptomba is, így a továbbiakban ezeknek a népeknek a művészetével foglalkozik. Különösen jelentős hangsúlyt kap az indiai és a perzsa fejlődés, hosszabban taglalja az egyiptomi művészetet, de a könyv központi fejezetét a görögöknek szenteli. A görögök teljesítményénél mindössze két dolgot ítélt fontosabbnak: a kereszténység kibonta-

kozását és az „északi teutonok”, azaz az észak-európai árjak bevándorlását, amit „az emberiség történetének két legfontosabb eseményeként” értékel a korakeresztény művészetről szóló, utolsó fejezetben.

Nem csupán a görögökről írott fejezet maga, hanem a könyv egésze tisztelgés a görög kultúra teljesítménye, a görög művészet „példa nélkül álló” eredményei előtt. Zerffi mércéje mindig és mindenkor a görögség. „Az időszámításunk előtti V. században és a IV. század elején, egyetlen alkalommal fejlődésünk során, s akkor is csak rövid ideig, az emberiség kétségkívül megvalósította erkölcsi, intellektuális és esztétikai képességeinek tökéletes egyensúlyát” — írja műve zárófejezetének végén, mintegy summázva egész mondanivalóját. „Ezt az időszakot méltán nevezhetjük a művészet aranykorának. Még ma is annak a hatalmas tőkének a kamataiból élünk, melyet a görögök hagytak az emberiségre elpusztíthatatlan örökség gyanánt. Bármit is érintettek meg a görögök ebben a korszakban, átalakult a szépség gyöngyevé, az igazság aranyává és a jóság ékszerévé. ... Görögország művei az idő sodrában ... a szépség, az igazság és a jóság alapjául szolgálnak.” A görögökről írott fejezet a többinél árnyaltabb, gondosabban kidolgozott képet ad társadalmukról, életformájukról, irodalmukról, mitológiájukról, s ezt követik a görög építészetről és szobrászatról írott oldalak. A bibliográfia tanúsága szerint Zerffi számos, a korszakban közkézen forgó kézikönyvet hasznosított e fejezet összeállításakor, így Curtius, Grote, Rawlinson és Smith történeti munkái, Cox több mitológiai feldolgozását, d'Hancarville, Potter, Schliemann, Stewart és Revett régészeti és művésztörténeti írásait. Emellett értékesítette saját megfigyeléseit is, melyeket a British Museum gazdag ókori gyűjteményeiben szerzett. S bár bibliográfiájában megemlíti Winckelmann műveit is, hatásának kevés nyoma van: koncepciója kialakításánál feltehetően Taine játszotta a fontosabb szerepet. A *Philosophie de l'Art* negyedik része minden bizonnyal döntően befolyásolta Zerffi görögség-képét: a görög világ földrajzjáról és éghajlatáról írott, már-már költői ihletésű sorait csakúgy, mint esztétikai ítéletalkotását. Mindezzel együtt azonban Zerffi egy Angliában akkoriban immár több százados hagyományt épít tovább, melynek alapjait arisztokraták műgyűjtők és nincstelen régiségbarátok magános erőfeszítése teremtette meg, elméleti kereteit Winckelmann ókori művésztörténete alakította ki, némi politikai töltést pedig a 19. század első felében a filhellén mozgalomtól kapott. A klasszikus kultúra iránti rendkívüli érdeklődés a 19. századi Angliában Zerffi görögség-kultuszának ösztönzést s egyúttal piacot is kínált.[22]

A görög fejezet fogódzópontokat nyújt Zerffi esztétikai nézeteinek feltérképezéséhez is. Zerffi szerint — ezt bevezető fejezetében külön is kifejtí — a művészi szépség öt legfontosabb eleme a szimmetria, az euritmia, az arány, a mozgásirány és a kifejezés. Értékelése szerint a görögöknek sikerült először a szimmetria és az arányosság megvalósítása, emellett ők teremtették meg építészetükben a „rendezett szabadságot”. Vélekedése szerint „a szobrászat az építészetnél magasabbrendű művészet, mivel nem kell átalakítania szervesetlen anyagot valaminő haszonelvű célkitűzéstől vezetve”. A görög szobrászat csúcsteljesítményének Pheidias munkásságát tartja. Skopaszt sokra becsüli, Praxitélét már bírálja „vonalai túlzott lágyaságáért”. A Laokoön csoportot és a „Farnese” Bikát azonban — Lessingről látszólag tudomást sem véve — a gyorsan hanyatló görögség művészi produktumának látja: a szenvedés, a kín, a rettegés, a „vulgáris” kegyetlenség ábrázolásában az erkölcsi egyensúly megbomlása nyomán bekövetkező művészi útvesztés és dekadencia kárhozatos tüneteit véli felismerni. Éppen a görög példa mondatja ki vele általánosított végkövetkeztetését: „Láthatjuk, hogy a művészet, az ember alkotó erejének terméke, megkíván egy bizonyos erkölcsi és szellemi közeget, ami nélkül nem tud létezni. Változtasd meg a morális hőmérsékletet (*moral tempera-ture*) ... és megváltozik vagy teljesen kihal a művészi erő.” Itt már nemcsak Taine szelleme kísért: Zerffi — hivatkozás nélkül — szavait is átvészi. Mindenekelőtt

Taine kedvenc kifejezését, a „morális hőmérsékletet” (*la température morale*), de egyben a francia filozófus kiinduló tételét is: „... valamely műalkotás, művész és művészcsoporthelyes megértése csak úgy lehetséges, ha ismerjük koruk szellemi életének és erkölcsének általános állapotát. Ebben található a végső magyarázat, ez az alapvető ok, mely a többit is meghatározza.” [23]

Esztétikai alapelveiről azonban nemcsak a *Manual* elszórt utalásai nyomán, hanem a könyv megjelenésének évében, 1876-ban tartott egyik előadásából is tájékozódhatunk. Zerffi éveken át rendszeres előadója volt a T. Huxleytől és H. Spencertől pártfogolt *Sunday Lecture Society*-nak, e — mai kifejezéssel — tudományos ismeretterjesztő társulatnak, amelyben a természet és a társadalom legkülönbözőbb sajátosságairól szóló beszámolók hangzottak el. Zerffi itt — a *Manual* szövegéhez képest jóval nyíltabb formában — kifejtette: a „művészet hivatása az, hogy szépséget teremtsen a szépség kedvéért (*beauty for beauty's sake*) és eszményítse a természetet.” Itt is megismételte fentebb már idézett bírálatát a „haszonelvű célkitűzésekről”, és összegezte nézeteit etika és esztétika kapcsolatáról. Ezt olyan lényegesnek tartotta, hogy az előadás címéül is e szópárt választotta: *Ethics and Aesthetics; or, art and its influence on our social progress*. „... az etika ... a cselekedetek viszonylagos szépségét szabályozza, míg az esztétika a formák relatív izlését. Az etika arra tanít, hogyan cselekedjünk helyesen; az esztétika pedig arra, hogyan nézzük és értékeljük a szépséget. Az egyik jó és rossz között tesz különbséget, a másik szép és csúnya közt. Az egyik a gyakorlat filozófiája, a másik a formáé. Az egyike azt mondhatjuk, hogy az erény logikája, a másik az izlésé. ... Az etika tulajdon természetünk eszményítésére tanít. ... az esztétika a természet idealizálására. ... Erkölcs és művészet alapja egy és ugyanaz, nevezetesen összhang a természet törvényeivel.”

Etika és esztétika kapcsolatát Zerffi olyan fontosnak tartja, hogy *kézikönyvét* e gondolat jegyében összegzi. Meggyőződése szerint a művészeti alkotások létrehozásához az emberiség etikai fejlődésére éppen annyi szükség van, mint az esztétikaira. „Az izlés kultúrája az erkölcs legmagasabbrendű kifejlődéséhez vezet, s a művészet csak az igazsággal és a jóssággal való tökéletes harmóniában virágozhat. Ha ez a szilárd meggyőződésünk, haladhatunk — másként sehogy.” A moralitás gondolatától mélyen, olykor az áltszentség áthatott viktoriánus közelfogásnak ez a konklúzió bizonyára rokonszenves volt. Kialakulásában része lehetett a spenceri fejlődélmélet etikai következtetéseinek és John Ruskin erkölcsi töltésű esztétikájának is, bár a szerző nem utal e forrásaira. Kapcsolata e ponton is igen laza volt a kor angol szellemi áramlataival, amelyek inkább közvetítőkön keresztül szűrődhettek be gondolatrendszerébe. [24]

Zerffi moralizáló esztétikájának ezeket a tételeit sajátos módon cáfolni látszanak a művészet praktikus hasznáról vallott, *kézikönyve* lapjain kifejtett nézetei. Hiszen szerinte a művészet történetét éppen a kortársi Anglia díszítőművészetének és építészetének jobbítása érdekében kell tanítani és tanulni, azaz az esztétikumnak megiscsak megenged praktikus funkciókat. Haszonelv és öncél a viktoriánus ethosz jegyében egybeépül Zerffi művészetfelfogásában. Kénytelen megbékíteni haszonellenes nézeteit a létalapját nyújtó gyakorlattal, hiszen a viktoriánus anti-intellektualizmus nem nézte jó szemmel a „semmirevaló” művészetek pártolását és jogosultságukat legfeljebb díszítő mivoltukért ismerte el. Az ellentmondás értelmezéséhez a *National Art Training School* egész működését végigkísérő tananyag-viták nyújtanak alkalmas fogódzót. [25]

Zerffi eszményített görögység-képét a római művésztől írott fejezet világítja meg még erőteljesebb fényforrásokkal. Szinte az ellenpontosítás módszerével állítja a görögök különféle erényei mellé a rómaiak számtalan hibáját. A fejezet arra a tézisére épül, hogy „a rómaiak sohasem alkottak semmiféle eredeti művészetben vagy a tudományban,” és e gondolat különféle fogalmazásban ismételtelen megjelenik a szövegben. Legélesebb formában talán éppen ott, ahol — a görögökkel történő, pontról

pontra haladó, több oldalas egybevetés összefoglalásaként — a „római művészet” kifejezést egész egyszerűen téves fogalmazásnak nyilváníttja: „... valójában etruszk, görög, asszír és egyiptomi művészetről van szó, amit külföldi művészek eklektikus római mezbe öltöztettek. A művészet a rómaiaknál sohasem a költő szent istenszemenyének dicsőséges kisugárzása volt, vagy a szépség ellenállhatatlan civilizáló ereje — pusztán a hatalom, a gazdagság, a pompa és a hiúság szolgálólánya. A művészet náluk rabszolga volt, jöltáplált, jólruházott, biztos szállású, jól fizetett, hogy még hatalmasabbá tegye a hatalmat, elkápráztassa a népet, s Róma egyetemes világuralmát hirdesse.” Zerffi Rómát, fennállásának kezdetétől bukásáig „államabsztrakciónak” tekinti, amely „felemésztette az egyéniséget.” Bírálatának össz-tüzét mindenekfelett a rómaiak katonai jellegű bürokráciájára irányítja, amelynek „teokratikus szelleme révén a hódító a meghódítottat, a gazdag a szegényt, a birtokos a kisemmizettet, a patronus a kliensét, a patricius a plebejst, a papok és istenek az emberséget, az állam az egyéniséget nyomta el.” Zerffi Róma-gyűlölete valószínűleg annak a — Montesquieu nyomán — Gibbon által Angliába is átplántált XVIII. századi hagyománynak egyik hajtása, amely a *Decline and Fall* gondolat jegyében mérlegelte a rómaiak egész tevékenységét, s amelyet Zerffi Mommsen *Römische Geschichte*-jének adataival és szempontjaival is kiegészíthetett. A görögséget idealizáló, Rómát elutasító kultúrlátomás minden-esetre jól illeszkedett a középviktoriánus korszak történelemfelfogásához. [26]

Nem mintha Zerffi minden eszközzel kímélni igyekezett volna kora angol polgárságának érzékenységét. A *Manual* görög fejezetében, és csaknem szó szerinti egyezéssel az *Ethics and Aesthetics* előadás-szövegében gúnyos élcelődéssel tűzi pellengérré a nyárspolgári „tisztelőreméltóság” angol válfaját, amikor a művész „mindig ugyanazt az édeskes mosolyt látja maga előtt, ugyanazt a szépen nyírt pofaszakállat, ugyanazt az üzleties önelégültséget, ugyanazokat a merev gallérokat és kezeloeket; ugyanazokat a sztereotíp, jelentés nélküli frázisokat hallja az időjárásról, vagy az állampapírokról, a szén vagy a hús áráról. ...” De talán azt sem egészen alaptalanul feltételezzük, hogy a Rómáról írott fejezet egy-egy harcias bírálatát a múltjával jócskán meg-hasonlított Zerffi ausztriai tapasztalatait idézi: a névtelenül buzgón kiszolgált, de aztán vállálal nyíltsággal írásban is megvetett Habsburgok egyéniségroncsoló despotizmusát ugyan ki ismerhette volna nála jobban? [27]

*

Zerffi művészettörténeti munkássága tudományos tevékenysége kisebb részét képezte. Két terjedelmesebb historiográfiai munkát írt, nagyszámú kisebb történelmi és filozófiai jellegű dolgozata jelent meg a 70-es és 80-as években Londonban. A *Manual of the Historical Development of Art* azonban magában is képviseli szerzője csaknem minden szakmai erényét és hibáját. Széleskörűen tájékozott, kitűnően ír új hazája nyelvén is, világosan szerkeszt, jól tanít. De elméletileg önállóan: meggondolatlanul kompilál, gátlástalanul plagizál. Készségesen építi egybe a korszak idealista és determinista, elvont és praticista, metafizikus és pozitivista, rég elhasznált és frissen feltalált elméleti forgácsait sajátos „világnézetté”. Az eredmény azonban nemcsak a talajtalan szerző egyéniségének gyümölcse, hanem egyben jellegzetesen viktoriánus termék, mely híven tükrözi a korszak értékrendjét. S bár a kontinentális szellemi befolyások alatt álló Zerffi feltűnő módon nem került érintkezésbe a kor angol esztétikai-történetírói áramlataival, történelemfelfogása, művészet szemlélete rugalmasan illeszkedik ahhoz a roppantul összetett, ellentmondásokkal terhes ideológiai képlethez, amelyet viktoriánizmusnak nevezhetünk.

Frank Tibor

* Az 1., 2. és 3. sz. illusztrációk fényképeit a *Victoria and Albert Museum* (London) bocsájtotta rendelkezésemre, amiért e helyütt mondom köszönetet.

1 Zádor Anna: Henszlmann Imre emlékezete (Magyar Tudomány, 1964/2); uő.: Henszlmann and the Theory of Gothicism (The Architectural Review, CXI [1966], 423–426.); Levárdy Ferenc: Henszlmann alkotó egyénisége (Művészettörténeti Értesítő, 1969/3, 193–200.).

2 Zerffi itt közölt életrajzát levéltári kutatásaimon alapuló, készülő értekezésem adatai nyomán közlöm. A rávonatköző eddigi irodalom igen kicsi, nagy haszonnal forgattam Kiss József tanulmányait (A Nemzeti dal egykorú fordítói és fordításai. In: Petőfi és kora. Szerk. Lukács Sándor és Varga János. Budapest: Akadémiai 1970. 434–460.; ill. Petőfi in der deutschsprachigen Presse Ungarns vor der Märzrevolution. In: Studien zur Geschichte der deutsch-ungarischen literarischen Beziehungen. Berlin: Akademie V. 1969. 290–292. és *passim*); Pándi Pál szélesívű összefoglalását („Kisértettjárás” Magyarországon. Az utópista szocialista és kommunista eszmék jelentkezése a reformkorban. Budapest. Magvető, 1972. I/298, 349, 431, 496.; II/48, 57, 199, 218, 353, 372, 408, 453.); továbbá A. Momigliano úttörő, számos problémát felvető tanulmányát (Da G. G. Zerffi a Ssu-ma Ch'ien. Rivista Storica Italiana, LXXXVI/IV [1964], 1058–1069.) Erős kritikával, nagy óvatossággal használható néhány lexikon Zerffi-szócikéi; szabatosabb a Dictionary of National Biography, XXI (Oxford UP, repr. 1963–64), 1323–1324.; elfogult és pontatlan Constant von Wurzbach: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, 59 (Wien, 1890), 337–338. Az utóbbit veszi alapul Szinnyei József: Magyar írók élete és munkái, XIV (Budapest: Hornyánszky, 1914), 1795–1796; majd ennek nyomán a Magyar Irodalmi Lexikon, III (Budapest: Akadémiai, 1965), 586–587., ill. a Magyar Életrajzi Lexikon, II (Budapest: Akadémiai, 1969), 1069–1070.

3 Zerffi [Gusztáv]: A pesti műkiállítás 1847-ben. Honderfi V (1847), II, 75–76, 96–97, 115–117, 134–135. Történelemoktatói munkásságáról I. G. G. Zerffi–W. Herbage, London, 1881. március 24. Royal Historical Society Archives, H3/1/r. Köszönettel tartozom R. A. Humphreys professzornak (University of London), A. G. Watsonnak, a Royal Historical Society titkárnak, valamint D. L. Jonesnek, akik hozzásegítettek az RHS irattárában található kéziratok forrásához. — Zerffi és a NATS kapcsolatáról I. G. G. Zerffi: A Manual of the Historical Development of Art (London: Hardwicke & Bogue, 1876), VII.; ill. The Building News, 1892. február 5. Kínkelről: Udo Kulturemann: Geschichte der Kunstgeschichte (Wien–Düsseldorf: Econ, 1966), 206–209.

4 A National Art Training School történetét két parlamenti jelentés nyomán vázoltam: 31st Report of the Science and Art Department, Supplement: Calendar and General Directory of the Science and Art Department. Presented to the House of Commons for the Session of 5 Feb. — 14 Aug. 1884. Sessional Papers of the House of Commons, XXVIII, 1884. 8–10, 16–21.; illetőleg Report of the Departmental Committee on the Royal College of Art, Appendix III. Presented to both Houses of Parliament. London: HMSO, 1911. 27–32.

Hálás vagyok Zádor Anna professzornak, illetve Sir John Pope-Hennessynek és Charles H. Gibbs-Smithnek (Victoria & Albert Museum, London), akik révén e dokumentumokhoz hozzájutottam.

5 A V. & A. Museum történetéhez ld. The History of the Victoria & Albert Museum (London, 1952); Report of the Departmental Committee..., i. m. *passim*; H. B. Wheatley: London. Past and Present. Its History, Associations, and Traditions, III (London: Murray, 1891), 275–277.; Pulszky Ferenc: Életem és korom, II (Budapest: Szépirodalmi, 1958), 140–141.; G. G. Zerffi: A Manual..., XVI–XVII., 44. G. G. Zerffi: Ethics and Aesthetics, or art and its influence on our social progress. A lecture... (London: Scott, 1876), 21. Semperről I. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, 30 (Leipzig: Seemann, 1936), 488–491.

6 The British Imperial Calendar and Civil Service List, 1877: 100., 1892: 124.; illetve 1882: 106., 1884: 115.

7 National Art Training School. List of Staff showing Remuneration, Hours of Attendance, etc. Session 1887–8. Public Record Office (London): Ministry of Education, Establishment Files, Ed 23/28.

8 Report on the National Art Training School, by John Sparkes, Principal. December 1881. Confidential. Public Record Office: Ministry of Education, Private Office Papers, Ed 24/56A. — Köszönöm P. A. Brandnak (Public Record Office, London) a PRO-ban őrzött dokumentumok feltáráshoz nyújtott értékes segítségét.

9 The Athenaeum, 1892. február 6.; The Building News, 1892. február 5.

10 The Athenaeum, 1892. február 6.

11 Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde (Frankfurt a. M.: Kunst und Wissenschaft, 1860–1863), I–II. Vö. G. G. Zerffi: A Manual..., 304.

12 G. G. Zerffi: A Manual..., VII, 299.

13 G. G. Zerffi: A Manual..., VIII–XIII, XVI–XVII.

14 G. G. Zerffi: A Manual..., 10.; Charles Darwin: The Origin of Species (London: Murray, 1910), III. fejezet, 44–57., különösen 45.; Alvar Ellegård: Darwin and the General Reader. The reception of Darwin's theory of evolution in the British periodical press 1859–1872. Göteborgs Universitets Årsskrift, Vol. 64/7 (Göteborg, 1958); Karl Marx–Ludwig Kugelmann, 1870. június 27., in: Marx és Engels művei, 32 (Budapest: Kossuth, 1974), 670. Lukács György: Az ész trónfosztása. Az irracionista filozófia kritikája (Budapest: Akadémiai, 1965), 529–530.; Elekcs Lajos: A történelem felfogása korunk polgári tudományában (Budapest: Kossuth, 1975), 113–114.

15 Hippolyte Taine: Philosophie de l'Art (Paris: Alcan, 1865¹, Hachette, 1909¹⁸); Bevezetése magyarul: A művészet filozófiája (Budapest: Grimm és Horovicz, 1878); R. Várkonyi Ágnes: A pozitívista történetelmélet (Budapest: Gondolat, 1970) 82–83, 89–90, 96–99, 115–121, 185–189.; illetve uő.: A pozitívista történetelmélet a magyar történetírásban, I. (Budapest: Akadémiai, 1973), 41–43, 55–56, 66–67, 74–76, 79, 83–86, 99–102, 120, 132–135, 146–148.; Elekcs Lajos: i. m. 116–120. Taine angliai sikeréről F. C. Roe: Taine et l'Angleterre (Bibliothèque de la Revue de Littérature Comparée, 6. Paris, 1923); illetve F. C. Green: A Comparative View of French and British Civilization (1850–1870) (London: Dent, 1965), 124–125.

16 G. G. Zerffi: A Manual... 22–31, 301. Vö. Frank Tibor: Magyarország az angol publicisztikában (1865–1870). Századok 109 (1975), 617/292. j.

17 G. G. Zerffi: A Manual... 301–304.; Herbert Spencer: Progress: its Law and Cause. The Westminster Review, 1857 április. In: Essays: Scientific, Political & Speculative, I (London: Williams and Norgate, 1901), 8–62.; R. Várkonyi Ágnes: A pozitívista történetelmélet, 142–145.; uő.: A pozitívista történetelmélet a magyar történetírásban, I, 56–57, 118–121.; Elekcs Lajos: i. m. 112–113. A. Momigliano i. m. utal Zerffi filozófiai nézeteinek német idealista gyökereire és „homályos hegelianizmusára”. Hegel és Taine viszonyáról gondos elemzést ad D. D. Roșca: Influența lui Hegel asupra lui Taine teoretician al cunoașterii și al artei (București: Ed Academiei RSR, 1968), 243–301.

18 J. A. Gobineau: Essai sur l'inégalité des races humaines (Paris: Firmin-Didot, 1912⁹), I/214–223, 351–365.; II/539–564.; Lukács György: i. m. 518–528.; G. G. Zerffi: A Manual... 23–28. — E. J. Young: Gobineau and der Rassismus. Eine Kritik der anthropologischen Geschichtstheorie (Meisenheim am Glan: Hain, 1968), 148–163. Gobineau hatásához ld. még Janine Buzend: La formation de la pensée de Gobineau et l'Essai sur l'inégalité des races humaines (Diss. Univ. Genève. Paris: Nizet, 1967), 325–488.

19 G. G. Zerffi: A Manual... IX–X.; Walter E. Houghton: The Victorian Frame of Mind, 1830–1870 (New Haven: Yale UP, London: Oxford UP, 1957), 47–48, 209–213.

20 G. G. Zerffi: A Manual... 55, 81, 131, 198, 261–262.;

21 Moriz Carrière: Die Kunst im Zusammenhang der Kultur-entwicklung und die Ideale der Menschheit. Ein Beitrag zur Geschichte des menschlichen Geistes (Leipzig: Brockhaus, 1863–1873¹, 1871–1874²). I: Die Anfänge der Kultur und das orientalische Alterthum in Religion, Dichtung und Kunst (1863¹, 1871²); II: Hellas und Rom in Religion und Weisheit, Dichtung und Kunst (1866¹, 1872²); III: Das Mittelalter 1–2 (1868¹, 1872²). Az idézett mondat I (1863¹), V. A determinizmusról néhány vonatkozásban ma is helytálló Gerevich Tibor összefoglaló értékelése (Művészettörténet. In: A magyar történetírás új útjai. Budapest: Magyar Szemle, 1931. 95–96.).

22 G. G. Zerffi: A Manual... 153–211, 295–296, 301–304, XVII, ill. *passim*; W. E. Houghton: i. m. 287–291, 307–310, 332; H. Taine: i. m. II/83–220.; Katherine Everett Gilbert–Helmut Kuhn: Az esztétika története (Budapest: Gondolat, 1966), 240–241.

23 G. G. Zerffi: A Manual... 17–21, 173, 175, 187, 194–208, 209.; H. Taine: i. m. I/7, 55–56, magyarul i. m. 9–10, 61–62; K. E. Gilbert–H. Kuhn: i. m. 383–384.

24 G. G. Zerffi: Ethics and Aesthetics 5–6, 9.; uő.: A Manual... 295, 299.; W. E. Houghton: i. m. 404–413, ill. 181–430. *passim*, W. R. Sorley: A History of British Philosophy to 1900 (Cambridge UP, 1920¹, 1965), 271–272.; Raymond Williams: Culture and Society 1780–1950 (London: Chatto & Windus, 1958¹, Harmondsworth: Penguin, 1968), 137–153. — Érdekes a *l'art pour l'art* gondolat megjelenése, ehhez I. K. E. Gilbert–H. Kuhn: i. m. 387–388.

25 W. E. Houghton: i. m. 115–124. — E gondolatokhoz I. Lukács György: Az esztétikum sajátossága, XV/I. fejezet (Budapest: Akadémiai, 1975¹), II, 535–563.

26 G. G. Zerffi: A Manual... 238, 249, 243, 229, 231.; K. B. Vinogradov: Ocserski angliszkij isztoriografii novogo i novejszego vremeni (Leningrad: Izd. Leningradskogo Univversityeta, 1975¹), 25–26.; J. Bronowski–Bruce Mazlish: The Western Intellectual Tradition. From Leonardo to Hegel (Harmondsworth: Penguin, 1963), 305–310. Ma is tanulságos Jászi Oszkár elemzése: Művészet és erkölcs (Budapest: Grill, 1908), 252–262.

27 G. G. Zerffi: A Manual... 210.; uő.: Ethics and Aesthetics, 17, 19.

Though recognized as an author of considerable qualities in Britain, George Gustavus Zerffi is known to Hungarian historians of literature only as a minor critic of pre-1848/9 Hungarian literature who left his native Hungary following the failure of the War of Independence. A dubious character in his early years, Zerffi almost immediately joined the Austrian secret service and continued to send in reports to Vienna on his fellow countrymen for more than one and a half decades, first from Serbia, Turkey and Paris, then — from the early 1850s onwards — from London. Simultaneously he started teaching German and history in England and became a fairly well-known authority on historical subjects. He lectured in the Royal Medical College and joined the staff of the National Art Training School at the end of the 1860s. Establishing himself as a lecturer on 'historical ornament' he also gave a number of lectures at the Sunday Lecture Society, becoming first a fellow, then Chairman of the Council of the Royal Historical Society and publishing a number of books and a series of pamphlets on historiography, the history of art and the problems of 'belief and unbelief'.

The present author's intention is to give a detailed account of Zerffi's contribution to the history of art. As part of a major undertaking which would aim at reconstructing Zerffi's life and activities, the present study outlines his connections with the National Art Training School in London, discusses the lectures he delivered at the School from 1868 to 1892 and reviews his most significant achievement, the *Manual of the Historical Development of Art*, published in 1876.

The study begins with an outline history of the National Art Training School, as it is impossible to understand Zerffi's achievement in the teaching of art-history without reference to the emergence of this educational establishment. The development of the School was accomplished throughout by charges that the institution was not practical enough and the demand for a supremely practical approach contributed to Zerffi's practical-minded attitude to the study of the "historical development of art". Apart from its commitment to a practical approach to art, an essential feature of the School was its close cooperation with the then South Kensington Museum (today the Victoria and Albert Museum).

Zerffi's lectures delivered in the School were published first by the *Building News* in 1872–76 and later summarized in his *A Manual of the Historical Development of Art*. Though far from being original, the *Manual* is, in many respects, a unique work, distinguished by its highly didactic and systematic approach, its openly practical orientation and its combination of aesthetic and ethical viewpoints. The *Manual* treats the history of the arts in the prehistorical period, in antiquity and the Middle Ages in 11 chapters preceded by a Preface. Here the author sets out his principles of art, theoretical, aesthetic and methodological. He advocates an interdisciplinary approach, comparative analysis and socio-

logical methods, which underlines the pioneering character of his work in many respects. The theoretical foundations of the book are, however, of a rather eclectic nature. He is much influenced by Darwin's theory of the 'struggle for life', takes over many of the ideas of Hippolyte Taine as contained in his *Philosophie de l'Art*, shows a close leaning towards Herbert Spencer and the positivists in general and utilizes the argumentation of German philosophers like Hegel and Herder.

Zerffi's most particular feature is perhaps his "racial-minded" approach to the history of art. He postulates the eternal, metaphysical inequality of the black, yellow and white races, and the Aryan is presented by him as the only "historical" man and at the same time the "crowning product of . . . nature". In fact his Aryan-worship permeates the whole of his work and in this he proves to be an early and enthusiastic follower of Gobineau. Even the interdisciplinary character of his *Manual* owes its existence to some extent to a foreign scholar: here Zerffi was a diligent and appreciative student of Moriz Carrière, whose large-scale, historico-cultural oriented, universal art-history had a considerable influence on him.

The chapters devoted to the artistic achievements of the various nations show the author's principles consistently put into practice. Not only the chapter dealing with the Greeks, but the book as a whole is a tribute to the achievements of Greek civilization, the "unexampled" merits of Greek art. Zerffi's standard is ever and always the Hellenic world. There are only two factors that he deems more important than the splendours of Greek civilization: the foundation of Christianity and the great migration of the Northern people, that is, the North European Aryans. It is also in the Greek chapter that Zerffi's aesthetic views are expounded in a more or less systematic way. Without any acknowledgment to his source, he accepts Taine's theory on the "moral temperature" which is needed before "the artistic forces" can function properly. He attaches great importance to the connection between ethics and aesthetics and he even summarizes his *Manual* in the spirit of this idea.

The antipole of Zerffi's idealized image of the Greeks is his hostile picture of the Romans. That chapter is built up around the thesis that "the Romans never produced anything original in art and science." It is not inconceivable that it was the author's much-hated fatherland, Austria, which Zerffi had in mind when compiling this hostile view of Roman civilization.

Though Zerffi had very little contact with contemporary British thinking, and was much influenced by continental minds, his curious approach to art and history seems to be a characteristic product of Victorian Britain. His attitude towards history, his view of art conform with that extremely complex and highly anti-theoretical ideological formula which we may term *Victorianism*.

Tibor Frank

A SZECESSZIÓ VASMŰVESSÉGÉNEK FORMÁI ÉS MESTEREI A FŐVÁROSBAN

A fél évszázadon át kitagadott szecesszió^[1] rangot kapott napjainkban, a kiállítások, publikációk sokaságával „rehabilitációja” befejezett tény. A Bizományi Áruházak keresett darabjai szecessziós formát hordoznak, a műemlékvédelem egy sor kitűnő alkotást vett fel listájára, a kutatók egyre mélyebben ássák be magukat a korbá (viszszamenve mintegy évszázadot, az 1800-as évek elejének Angliájába), hogy felszínre hozzassák e stílus gyökereit.

A szecesszió nagy hulláma a művészet minden területét megérintette. A stílus sokrétűsége, formai változata nem egyforma erővel hatott a különféle művészeti ágak formakincsére; az építészetben, a könyv- és plakátművészetben, a bútór- és vasművészségben magas színvonalú művek születtek, míg végül a gyáripar lélektelen tömegtermékeivel a piacot elárasztva értéktelen „alkotások” dömpingjét gyártotta.

Századunk első éveiben a kézművesipari termékként számon tartott, de esetenként iparművészeti színvonalon készült díszes kovácsoltvas szerkezeteknél is szakítottak az eklektikával, a festői új stílus, a szecesszió itt is tért hódított. Az új erjedés szenzációja, az új forma előbb csak halk visszhangra talált, majd a századfordulóra kiszorítva a nagy történelmi stílusok másolataiból adódó formákat, sodró lendülettel magas piedesztálra emelkedett. Meglepő, hogy a kívülről bejött szecesszióhoz milyen nagyszerűen tudott alkalmazkodni a vasművesség, és ennek hagyományai miként épültek be a szecesszió formáiba; a kialakult sajátos jegyekhez a vas — alakíthatóságánál fogva — könnyen alkalmazkodott. Kiemelkedő kovácsművészeink — noha kezük még a történelmi stílusok formáira járt — hamar átvették a szecesszió díszítőmotívumait, és egyéni ízléssel, dús ornamentikával komponált egyszerű alkotások sorával gazdagították iparművészetünknek e sajátos ágát.

Némi keserűséggel kommentálható, hogy művészettörténet írásunk a vasművességgel — a művészi kovácsolással — nem foglalkozott jelentőségéhez mérten, az alkotások regisztrálására nem került sor, így e művészeti ág fejlődése (különösen a múlt század utolsó és századunk első harmada), mestereinek kiléte még ma is felderítetlen, alkotásaikat elvétele ismerjük csak, pedig a szecesszió vasművessége az építészetnél nemcsak asszisztált, hanem annak tel es jogú társává vált, sőt olykor felül is múlta. Tehette ezt, mert a tanulni vágyó műlakatosokat a műkovácsolás központjai Berlin, Párizs nagy számban vonzották, itt tökéletesítették kez ügyességüket, formai és technikai ismereteiket, képzeletük élménytára kiteljesedett, és a századfordulóra olyan műlakatos gárda nőtt fel hazánkban, mely a nemzetközi kiállítások legrangosabb díjait nyerte, és az ő révükön nagy karriert csinált hazánkban — de főleg a nagyvonalú építkezésben előljáró fővárosban — a szecesszió vasművessége.

A szecesszióval nemcsak új forma, de új formálási technika is tért hódított: a domborítás. Az eklektika műkovácsa a művészi formálást a vas évszázados-évezredes alakításával végezte. Domborított díszítést címerek, vagy feliratok kivételével alig készítettek, csak domborítással alakított önálló szerkezetek (pl. kapuk) lényegében nem készültek. A szecesszió térhódításával, de ezen belül is a népies és a távol-keleti motívumokkal formált művészi

szerkezeteknél terjedt el. Néhány év alatt rézdomborítású kapuk sora tűnt fel a városképben, és a vasnak a nehéz fizikai munkával történő alakítását sok helyütt a finom szerszámokkal végzett, már-már az ötvösség körébe sorolható domborítás váltotta fel.

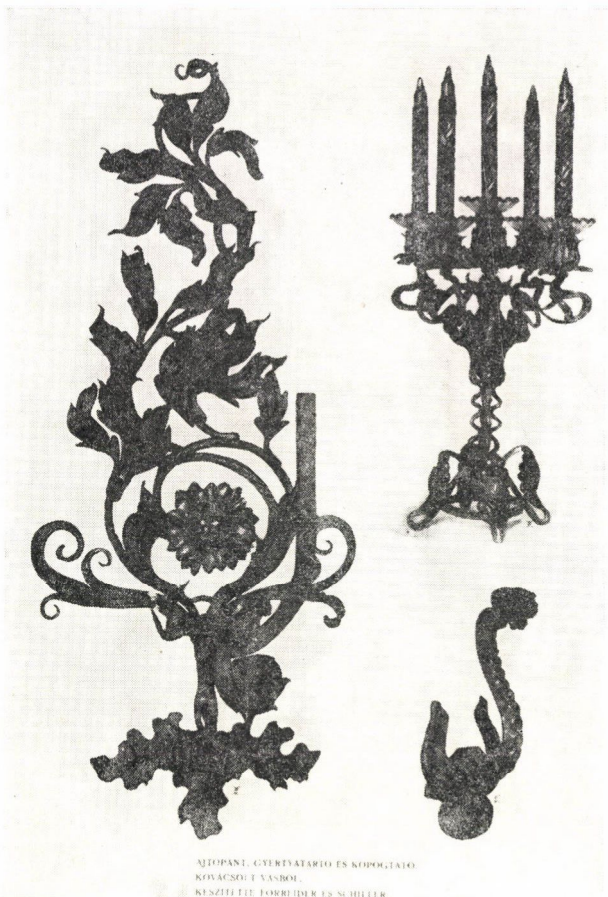
Műlakatos kovácsművészeink ez időben a domborított reliefek számtalan változatát készítették és állították ki az Iparművészeti Társulat karácsonyi kiállításain. Ezeknek nemcsak technikai szintjük szembeszökő, de művészi invencióról is tanúskodnak (1. kép).

A kovácsoltvas-művességben a szecesszió megjelenési formáinak öt áramlata figyelhető meg: a stilizált növényi-, a magyaros-, a távol-keleti-, a mértani-, és a barokk-copli motívum

A kovácsoltvas-művességet kétkezi mesterségnek, művelőiket jobb esetben külső pályán futó, perifériális művészeknek tekintették, olyanoknak, akik önálló szellemi



1. Táncosnő. Domborított vörösréz relief. Tiringier Ferenc 1901



AJTÓPÁNT, GYERTYATARTÓ ÉS KOPOGTATÓ.
KOVÁCSOT: F. VASBOL.
KÉSZÍTETTE: FORREIDER ÉS SCHILLER.

2. Ajtópánt, gyertyatartó és kopogtató az Országos Magyar Iparművészeti Társulat karácsonyi kiállításán. Forreider és Schiller 1900

művészi tevékenységet nem folytatnak, akik más terveit vitelezik ki, vagyis iparosok. Ez az általánosító vélemény annál inkább is meglepő, mert az Országos Magyar Iparművészeti Társulat már 1899-ben a Lakatos Ipartestülethez fordult és kérte azoknak a műlakatosoknak a megnevezését, akik iparművészeti tárgyak készítésével foglalkoznak. Ez nemcsak, sőt nem elsősorban a munkák kivitelezésére, hanem tervezésére — tehát önálló szellemi tevékenységre — vonatkozott. Az Ipartestület Bíró Antal, Burghardt Antal, Farkas Gyula, Hajós Bálint, Hochmann József, Jungfer Gyula, Kugler F. Jakab, Lepster János, Mészáros Ferenc, Páder Nándor, Pick Ede, Sárvári János, Schwartz Antal, Vágó Ignác, Vorreider és Társa (helyesen: Forreider és Schiller. A szerző.) műlakatosokat nevezte meg. [2] A századforduló után — 1910-ig — ez a tekintélyes névsor még növekedett Agulár Viktor, Gerő és Győry, Hermann Béla, Ludvig Ede, Mátrai Zoltán, Migray József, id. Sóty Zoltán, Teichner Ádám, Wachter Antal kitűnő műlakatosokkal. A kiemelkedő műlakatos-kovácsművészek az Iparművészeti Társulat tagjai is voltak.

Műkovácsaink java, a kiemelkedők mindegyike 1—3 évig az Iparrajziskola növendéke volt, a szakrajzolósi-, a dombormű rajzi-, a mintázási-, az általános szabadkézi rajzi osztályok valamelyikét látogatta. Ott sajátították el a rajzi ismereteket és néhányan közülük — Sárvári János, [3] Tiringer Ferenc, [4] Galambos Jenő, [5] — pedig külföldi rajziskolában is fejlesztették tudásukat. A rajzi ismeretek elsajátítása a kivitelezésnél előnyükre szolgált (a műhelyrajzot, a díszek sablonjait a műlakatos készítette, és ezzel egyben egyéni jelleget is adott munkájának), de az önálló tervezésnél elengedhetetlen volt.

Nehéz szétválasztani és egyértelműen megállapítani az egyes kovácsművészeti alkotásoknál, hogy mennyiben önálló szellemi alkotásuk, mennyiben tervezték azt maguk a vasművesek, vagy más terveit vitelezték ki. Az Országos Magyar Iparművészeti Társulat karácsonyi kiállításain — a századforduló után — többször szerepelnek Horti Pál, vagy Spiegel Frigyes, Hauszmann Alajos, később Megyer Meyer Antal és Weichinger Károly tervei alapján készült művek, de igen kvalitásos munkák is akadtak a tervezői jelzés nélküliek között, melyeket nagy formai érzékkel a kivitelező műlakatosok maguk terveztek és készítettek. Szóképpel élve: nemcsak kezükkel kovácsoltak, elméjükben is kovácsoltak tervek (2., 3. kép).

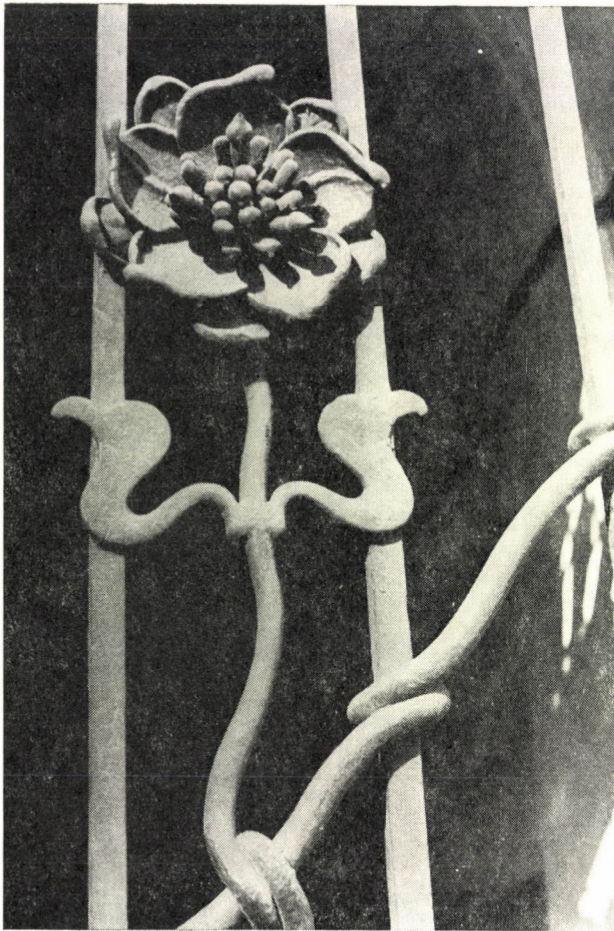
Hasonlóan nehéz az épületeken elhelyezett kovácsoltvas szerkezetek szellemi alkotóinak, ill. kivitelező műlakatosainak szétválasztása. A vasművesség igazodott az építéshez, és a kapuk, rácsok gyakran azokat a motívumokat viselik, melyeket az épületek hordoznak magukon. Ez az alkalmazkodás gyakori, noha kivételek is vannak. Példa több is akad, talán elegendő egy megemlíteni:

A florealis díszítő motívum — mely szecessziós vasművességünkben legkorábban jelentkezett — a múlt század végén jelent meg. A Sándy Gyula tervei szerint neoromán-neogót formában épült Bp. I. Szilágyi D. tér 3. sz. épületének növényi motívummal díszített kapuját 1898-ban a franciás iskolázottságú Ludvig Ede készítette [6] (4. kép), aki már korábban — párizsi tartózkodása során — a „Salon des Artistes”-ben állított ki kovácsoltvas lakberendezési tárgyakat. E pompás kapuval nem követte Sándy eklektikáját, az építész törekvéseitől teljesen eltérő



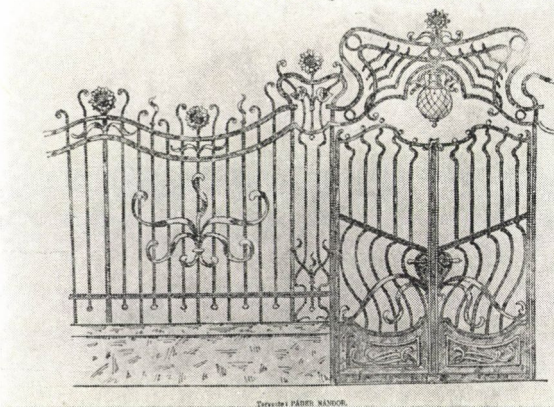
LÁMPA ÉS TEAFÓZÓ KÉSZLET.
KÉSZÍTETTE FORREIDER ÉS SCHILLER.

3. Lámpa és teafőző készlet az Országos Magyar Iparművészeti Társulat karácsonyi kiállításán. Forreider és Schiller 1900



4. Budapest I. Szilágyi D. tér 3. sz. kapu részlete. Ludvig Ede 1898

Kovácsolt vaskapu és rács.

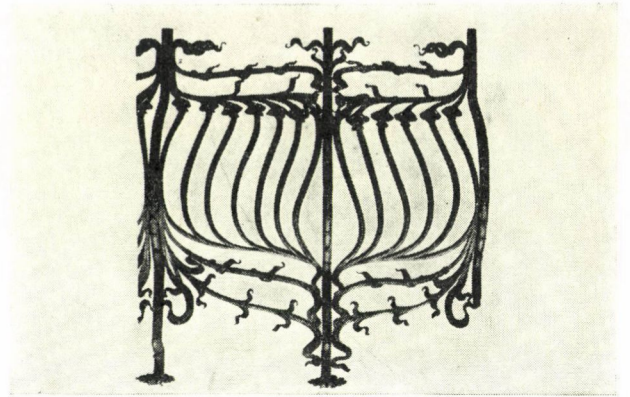


5. Kovácsolt vaskapu és rács. Páder Nándor terve 1900

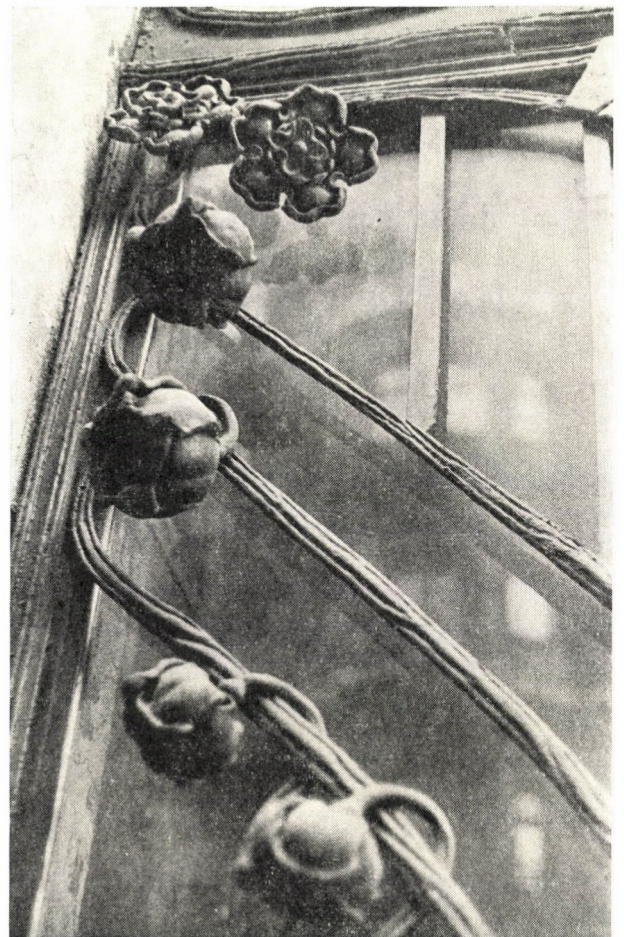
elgondolással szecessziós kaput készített, melynek terve is nyilván csak az ő nevéhez fűződhet. A műipari mintalapok között Páder Nándor tervezte szecessziós kerítés és kapu is fellelhető (5. kép), ami ugyancsak bizonyítja, hogy műlakatos-kovácsművészeink nemcsak a kivitelezésben jeleskedtek, hanem saját maguk is terveztek.

A növényi ornamentális dekoratív irány, a kusza imbolgó vonalak, a végtelen burjánzó szalagfonatok a szá-

zadfordulóra helyet kaptak hazánkban is a kovácsművészeti alkotásokon, és a világvárossá fejlődő főváros épületein számos ilyen emlék maradt fenn napjainkra. Budapest talaján új formák nőttek és hatásukra figyelemre méltó változáson ment át a városkép (6., 7., 8., 9. kép). A szecessziós vasművesség művészi alapját a fővárosban Forreider József vetette meg. Alkotásai beleilleszkedtek a szecesszió gondolatrendjébe, kifogyhatatlan találékonysággal fonta egybe a „cigarettafüst” buja sűrűségű mintáit a napraforgó, vagy a margitvirág realista-naturalista



6. Budapest XIV. Ajtósi Dűrer sor 25/a sz. ház rácsa. Forreider és Schiller 1905. k.

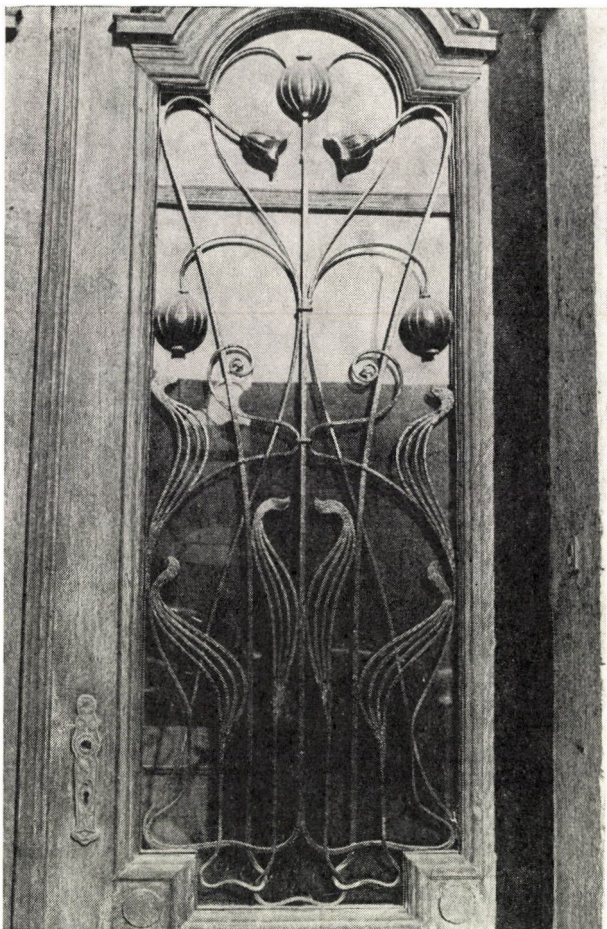


7. Budapest V. Honvéd u. 3. sz. ház kapujának részlete

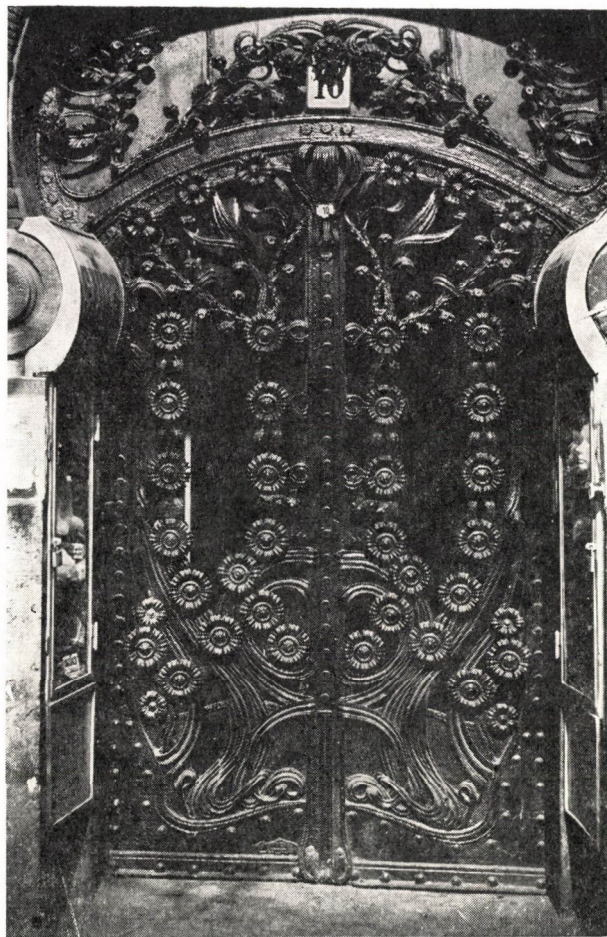
ábrázolásával. Valódi, erős képzeletvilága nyilvánult meg iparművészeti tárgyainál is. A nyugtalanul kígyózó vonalak — melyek Guimard alkotásain is jól megfigyelhetők — Forreider munkáit is ellepik, van ugyan benne Berlin és Párizs, német és francia intonálás, de egyéni ízléssel motívált alkotásai mégsem párizsi színezetűek ha formai hasonlóság fel is fedezhető. A szecesszió sémáit nemcsak átvette, de hazai formálásúvá tudta tenni, így a Guimardtól származó formáknak nem halovány visszfényei, hanem hasonló művészi felfogással komponált egyéni művek.



8. Budapest IX. Üllői út 21. sz. ház lépcsőrácsának részlete



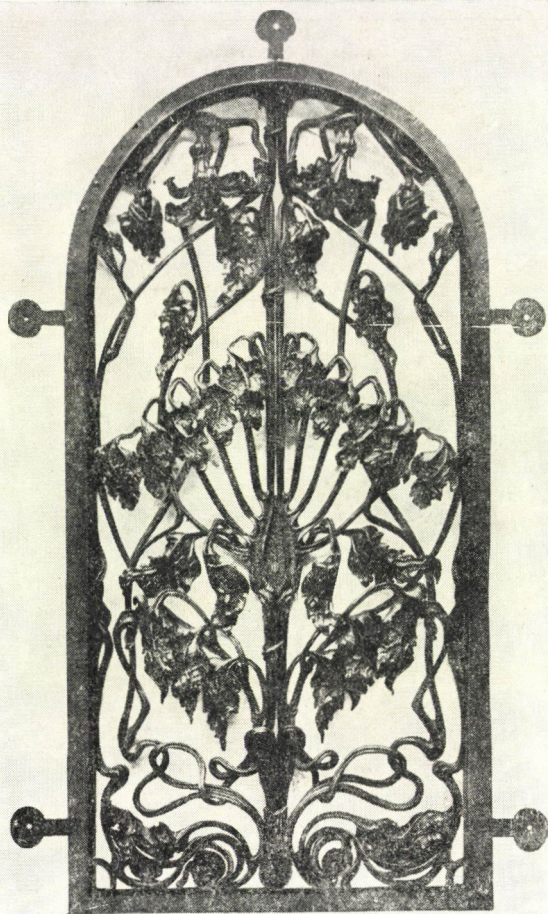
9. Budapest I. Corvin tér 8. sz. ház kapurészlete. Alpár Ede 1899



10. Budapest XIII. Szent István krt. 10. Vasrácsos kapu. Forreider és Schiller 1905. k.

Az atektonikus elemeket hangsúlyozó munkái közül — ezek egyébként legsikerültebb alkotásai — a Bp. XIII. Szent István körút 10—12. sz. ház kusza indákkal és margitvirággal ékes kapuja emelkedik ki (10. kép). A folyondárból font aszimmetrikus szövevény ötlettel teli gazdag formációját mutatja, a szecesszió florealis periódusának jellegzetes példája. Kitűnő mesterre valló mű. Hallatlan kifejezőkészséggel kovácsolt vérbeli szecessziós alkotás a Heidlberg család sírboltjára (Bp. X. Kozma u. 6.) készített kapuja (11. kép). A fonnyadt és lefelé forduló levelek sorával fejezi ki az élet elmúlását. Frappánsan alkalmazkodik a hely szelleméhez. Iparművészeti tárgyainak java a nyugtalanul kígyózó egymásba bonyolódó vonalak, a stilizált folyondárok ugyancsak a szecesszió vonalvezetését mutatják. Sokrétű alkotó repertoárja minden stílust felölelt, de legsikerültebbek a szecessziós alakítású vasmunkái és alkotásokban gazdag életműve lényegében a vérbő szecesszió formáiban valósult meg. (Másképp évtizedig Forreider és Schiller társasviszonyban készültek alkotásaik, ezeket mégis Forreider nevéhez kell kapcsolnunk, mert Schiller csupán a társulás üzleti részét vezette; az Országos Iparegyesület által megrendezett mesterversenyen (1925) Forreider József elsőként lett aranykoszorús műlakatos mester, ismereteink szerint Schiller művészi kovácsolást nem végzett.)

Az új művészi felfogásra — egy merőben új művészet-szemléletre az internacionális indíttatású szecesszióra — legkivált egy új és a nemzetközivel lényegében ellentétes téma felbukkanása jellemző: a magyaros formatörekvés, a népi díszitmények. Kelet-Európában, és így hazánkban is a szecesszió erősen folklór ihletésű volt. A Huszka—Lechner-féle hagyományszeretet a népi díszitmények friss



11. Heidelberg család sírboltjának vasrácsos kapuja a Kozma utcai temetőben. Forreider és Schiller 1905. k.

formáit hozta, és a magyar szecesszió sajátosan népi gondolatú volt. Az építészek (legalább is a kiemelkedők) a népművészeti elemeket nem az épületre applikálták, hanem a népi építészetben fellelt szerkesztő gondolatokat használták fel, tehát a falun nem a népies formákat gyűjtötték — vagy nemcsak azokat —, hanem az építészeti példákat, és ennek nyomán jelenik meg a város egyes épületein a falu építészetének formája. Ezt a szerkesztő gondolatot kovácsművészeti emlékeinknél csak elvéve találjuk. (Alkotóik között Forreidert és Jungfert említjük elsősorban, akik a florealis hatást egybe tudták ötvözni a népies motívummal, és ezzel az idegen forma hazai változatot kapott.)

Kovácsművészeink java a népi motívumokat csupán produktumaikra applikálta; a népművészet másolójává szegődtek, annak kópiáját adták. Főleg dekoráltak és nem konstruáltak, így alkotásaik java végsősoron népieskedésnek hat, sok bennük az ötletlen önisméltás. Népies stílizált rozetták, pávafarkas legyező-motívumok, úrírhírnészből ellesett virágdíszek, szűrűrátes- keresztaszemes-, vagy szöttes minták, stílizált liliumok, hattyúk, pávák, mókuskok, galambok, székelýfaragványok jelentek meg válogatás nélkül a kovácsoltvas szerkezeteken (12., 13., 14., 15. 16. kép). Ennél az irányzatnál már alig találjuk a nyugtalan vonalak tobzódását, és a népi motívumok variálásával újabb ékítmények burjánzottak el. A népművészet motívumvilága adta a rácsok, kapuk ornamentikáját, és ez a formakincs az időben későbbi (a szecessziót túlélő) alkotásoknál is felbukkant.

Kovácsművészeink közül az előbbieken említett Forreider Józsefen kívül Migray József alkalmazta kedvvel e

formákat. Ő főleg vörösréz-lemezéből domborítással alakította leggyakrabban a pávát, vagy mókust megjelenítő díszítő motívumokat.

Időhatárokat tekintve a szecesszió két évtizedéhez tartozik, de már a modern formatörekvések irányába mutat Lajta Béla magyaros motívummal komponált Vas utcai iskola ruhatárának vasrácsa, a Szeretetház rácsos vaskapujának növényi ornamentikával és stílizált madarakkal díszített rácsa, a Rózsavölgyi ház függőfolyosójának magyaros betétje (feltehetően a Lajta irodájában működő Kozma Lajos szerzőségét dicséri).

A szecesszió utolsó felvonása az I. világháborúval befejeződött ugyan, de a szecesszióban rangot kapott magyaros formák, népi díszítmények még tovább éltek és hatottak. Ki kell emelnünk Kozma Lajos munkásságát, de Bieber Károly Munkácsy-díjas kovácsművészünk néhány alkotása (pl. Kolozsvárott az egykori hadtestparancsnokság kovácsoltvas kapuja a székelýfaragás motívumaival 1941) is ezt igazolja. Ezek a formák — messze túlélve a szecesszió mintegy két évtizedét — ha elszigetelten is egészen a második világháborúig éltek.

A szecesszió elvetette a stíluspluralizmus unottig ismételt formáit, de új irányzatként rövidesen ismét másolóvá szegődött, és a Távol-Kelet egzotikumát jelenítette meg; Kína, Japán, India, Mezopotámia művészeti formakincsének díszével komponált alkotásokkal találkozunk. Noha ez elsősorban építészeti és egyéb iparművészeti emlékekre jellemző, a kovácsművészség sem tudta ez alól teljesen kivonni magát. A maszkyszerűen domborított arcok a néger plasztikára emlékeztetnek, az idegen madárformán a távoli kultúra hatása érződik, a Deltengeri szigetvilág

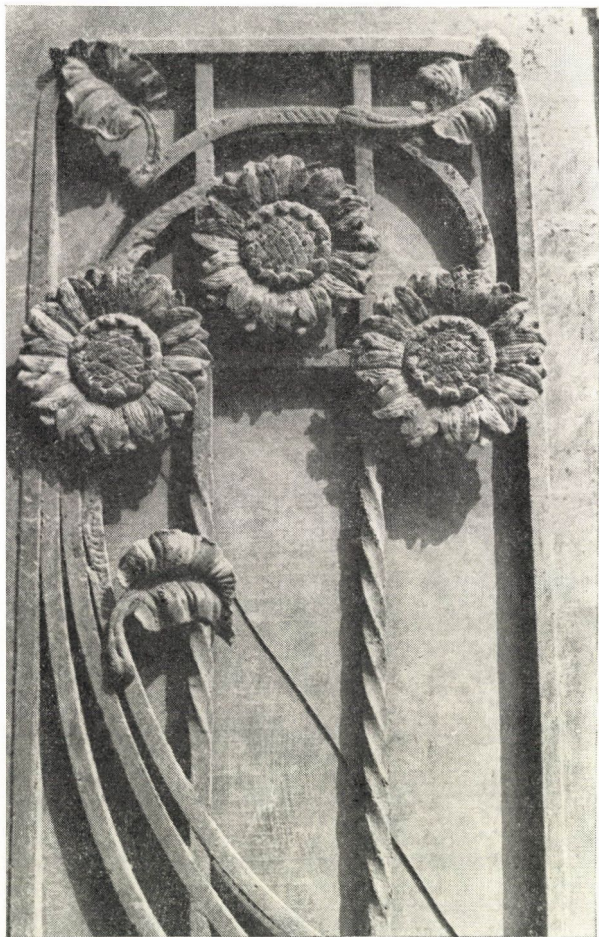


12. Budapest VIII. Kisfaludy u. 19 rézdomborítású kapu részlete, Migray József (?)

díszes madarait látjuk a kapukon, a vastag leveles indák az afrikai pálmára emlékeztetnek. Különös világot, más kultúrát közvetítenek (17., 18., 19. kép). A Gerő és Győry cég (Győry Károly volt a jeles műkovács, műhelyük művészi színvonalon készült alkotásainak munkáit ő irányította) termékeinél találkozunk ennek az irányzatnak a jeleivel. (A náluk ez időben dolgozó, majd később a 20-as, 30-as években a lakatos közéletben is tevékenykedő és szerepet játszó kitűnő műkovács id. Sóty Zoltán keze munkája.[7]) Vastag lemezből domborított kapuit egzotikus jegyekkel díszítette, és sajátos világot jelentett meg. Számuk kevés, vasművességünk egészében elszigetelten jelentkezik.

Amikor külföldön már lehanyatlóban volt a hullámvonalakkal stilizált dekoratív stílus és helyét az építészetben a „sachlich” (tárgyilagos) foglalta el, díszítésként a vasművesség is a geometrikus alakzatokat választotta. A geometrikus elem jelent meg a szecesszió negyedik irányataként, a célszerűség túlzott hangsúlyozásával a sallangoktól mentes formák vonalakká merevülnek, meander díszítés, vagy kissé öblösödő vonalvezetés az egyedüli motívum, amely az egyszerű pálcatagos rácsoktól megkülönbözteti.

A késői szecesszióban előtűnő újabb barokk áramlatot tekinthetjük ötödik irányatként (szecesszióba oltott neobarokk). Burkoltan a floreális motívumok jegyeiben is megjelenik, és mindinkább naturálisá váló növényi mintái a barokk formában, vagy a copf füzérben (20. kép) kapnak új jelleget. (Sőt még a csúcsíves formában komponált alkotás is hordoz floreális motívumot, mint pl. a Bp. V. Báthory u. 7. sz. ház pompás kovácsolt vaskapuja.)



13. Budapest XII. Alkotás u. 1975-ben lebontott kapu részlete



14. Budapest II. Nyúl u. 9. Vaskapu. Teichner Ádám 1910. k.

A barokk idők fellendült vasművessége a klasszicizmus időszakában visszaszorult, majd a XIX. században a romantikában megjelent olcsóbb öntöttvas végleg elfoglalta helyét. A XIX. század utolsó negyedére lendült fel ismét hazánkban a kovácsoltvas-művesség, és negyedszázad alatt európai rangra emelkedett. Kovácsművészeink a nemzetközi kiállítások legrangosabb díjait nyerték. Ha e negyedszázad (1875–1900) kovácsoltvas-művességének formáin végigtekintünk, szembeötlő, hogy műkovácsaink mintegy évtizedig a reneszánsz formakincséből plántálták alkotásaik motívumait, a 80-as évek végére már a barokk ornamentika uralkodott, és a szecesszió térhódítása előtt a copf formát kedvelték és alkalmazták.

A szecesszió barokkizálása tehát lényegében nem új irányzat, hanem a 80-as, 90-es évek barokk, ill. copf formájának továbbélése. És ha már a továbbélést vizsgáljuk, a magyar formatörekvések, a magyaros motívum jeleivel is találkozunk már a szecesszió előtt. A magyaros stílustörekvés kezdetei már jóval előbb tapasztalhatók. A nemzeti irányzat keresésének okán a historizmus hazai változatában is találunk népies jegyeket (Schauf János 1790-ből való „magyar nemzeti oszloprend” terve is ilyen célú), így a vasművesek alkotásaiban is jelentkezett ez a törekvés. Az 1885-i országos kiállításon Vágó Ignác magyaros stílusú bútorpántokat állított ki, az 1896. évi kiállításon Bíró Antal rézből kalapált magyaros bútorvasalásokkal jelentkezett, az 1883-ban kiadott műipari mintalapok között is több magyaros formát tükröző lap akad.

A szecesszió fő áramlatai, különböző megjelenési formái, díszítményei olykor egymást átfedve egyszerre is jelentkeznek. A magyaros motívum kigyózó vonalak tár-



15. Fakapu vasrácsa. Budapest XII. Városmajor u. 30

saságában is jelentkezik (21., 22., 23. kép), máskor népmesei elemként floreális motívumok nélkül jelenik meg. Az újabb neobarokk — neocopf áramlat is megfér a páva-motívummal, miként a Szilágyi Erzsébe tífusor 1. sz. ház kapuján Migray József domborította. (24. kép). A kacskarin-gós vonalú rácsok helyébe lépő egyszerű pálcátagos rácsok is díszítést kapnak, noha applikációjuk nem mindig illesz-kedik szervesen a kompozícióba (25. kép).

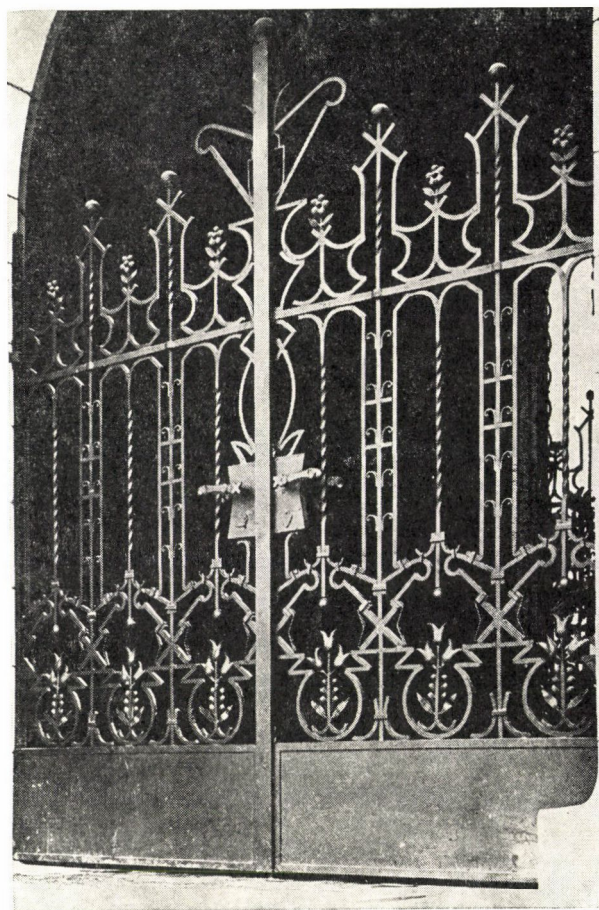
A szecesszió motívumainak változatos gazdagsága kedvezett vasművességünknek. Kovácsművészeink élvezetesen reprodukálták a körülöttük kialakult világot, a forma-jegyek variálásával a századforduló stílusában olyan vál-tozatos alkotások születtek, aminek korábban vasműve-seink alig készítettek. Századunk születésekor elszakadva a történelmi stílusoktól csupán rövid kiruccanás a szecesszió két évtizede, de termékeny volt, mert kedvező körülményeket teremtett a díszítő iparosoknak, elsősorban a díszkovács-műveseknek, akik alkotásaikkal az iparműv-szet egy rövid de fényes fejezetét nyitották meg, melyet az 1920-as évektől nemcsak gyanakvással szemléltek, de mélyen meg is vetettek, és tegnapjaink óta eszmélünk csu-pán egyszerű produktumaikra.

A szecesszió képző- és iparművészeti alkotásainak értékelése, bemutatása a közelmúltban példaszerűen meg-történt, de ebből a házakat díszítő vasművesség kimaradt, még csak említés sem esett róla, mesterei-művészei nem ismertek. Kutatásunk tehát nemcsak az alkotások felderít-ésére, hanem a mesterek személyére is kiterjedt. Néhány sorban jellemezve azért is említjük őket, mert miként már szövéttük a szakirodalom nem foglalkozott velük, mű-vészeti lexikonainkból kimaradtak, kivéve: Jungfer Gynulát, [8] Bieber Károlyt, [9] és Sóty Zoltánt. [10]

A századforduló táján élt és munkálkodott mesterek nem egyforma készséggel, de főleg nem egyforma képes-séggel művelték az új stílust. Az előbbieken említettük *Forreider Józsefet*, aki a legszigorúbb formai tökéletességre törekedett, alkotásai sziporkáznak az ötletektől. Mind floreális ornamentikával, mind a magyaros motívummal komponált munkáival magasan felülemelkedett korának vasművesein, és noha Jungfer mellett szerezte meg egész munkásságára kiható gyakorlatát — a kovácsművészet fellendítésében is folytatója volt —, a szecesszió vasmű-vességében már fölibe kerekedett. Munkálkodott még ekkor *Jungfer Gyula* is, akit a kovácsművészet hazai újjá-teremtőjének dukáló dicsőség övez, és aki felé a királyi kegy leginkább megnyilvánult, romantikus pályafutása, kitiüntetéseinek hosszú sora példaként állt a felnövekvő műlakatosok előtt. 1908-ban bekövetkezett halála miatt a szecesszióban keveset alkotott, a történelmi stílusokban kovácsolt munkái, alkotásai mesteri bravúrok, Fazola Henrik után lehanyatló kovácsművesség újbóli kezdem-nyezője, fellendítője és kiemelkedő egyénisége. Már életé-ben tekintély és legenda volt. Sok magas közéleti tisztsé- get viselt, az iparosnak olyan kiemelkedő alakjaként tisz-telték, mint Thék Endrét, vagy Zsolnay Vilmost — affajta polgár-grand seigneurként —, aki sok közéleti személyli-ségnek intumus barátja lehetett.

Nehéz értékelő sorrendiséget állítani a két európai színvonalú kovácsművész között, mert mindkettőjük alkotásainak impozáns sora iparművészetünk maradandó részévé vált.

Nem kívánjuk e kor vasművességét *Forreider Jó-zsef*, [11] *Jungfer Gyula*, [12] vagy *Migray József* [13] mun-kásságára korlátozni, mellettük még olyan kovácsművé-szek is szerepelnek, mint *Teichner Ádám* [14], aki a réz finom, csaknem ötvös domborításával szerzett elismerést.



16. Vaskapu Kolozsvárott. Bieber Károly 1947

Bíró Mihály neves grafikusunk tervei alapján vasból kovácsolt magyaros formájú díszórát. *Galambos Jenő*[15] a turini világkiállítás (1911) magyar házának domborműves vas és rézmunkáit kovácsolta magyaros ornamentikával, egy sor budapesti épület kapuin kívül.

Igaztalanul járnánk el, ha a sorból kihagynánk *Leptér Jánost*. [16] Ő ugyan az Art nouveau kacskaringózó vonalú — franciás gyökerű — stílusának művelője nem volt, higadtabb, a kissé geometrizáló formálást kedvelte (pl. Bp. V. Belgrád rakpart 24. sz., Bp. I. Hattyú u. 16. sz.), és az első világháború előestéjén ismét polgárjogot követelt neobarokk-neocopban gyökereztek munkái (pl. Bp. V. Duna u. 1. sz.). Egyike volt a legtöbbet foglalkoztatott mestereknek.

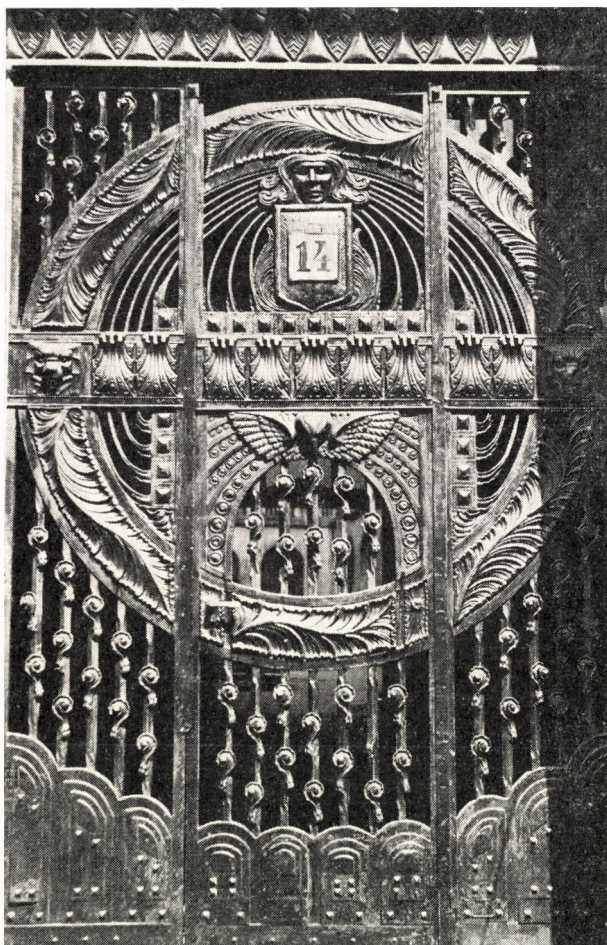
Szultszberger József[17] a művészi kovácsolás képzett mestere volt. 1916-ban bekövetkezett haláláig kitűnő alkotások fémjelzik művészetét. Jól tudta egyesíteni az „Art nouveau” floreális vonalait a magyaros motívumokkal, miként azt a Bp. I. Pálya u. 2/a sz. pompás kovácsolt vaskapunál láthatjuk.

Hochmann József[18] munkássága egyenetlen, kitűnő alkotások mellett, gyenge, színvonalatlan munkák is akadnak bőven. Önálló munkássága a szecesszió időszakára esik. Budapesten sok alkotását sikerült azonosítanunk, és nagy számban találunk tőle származó magyaros motívummal díszített kaput.

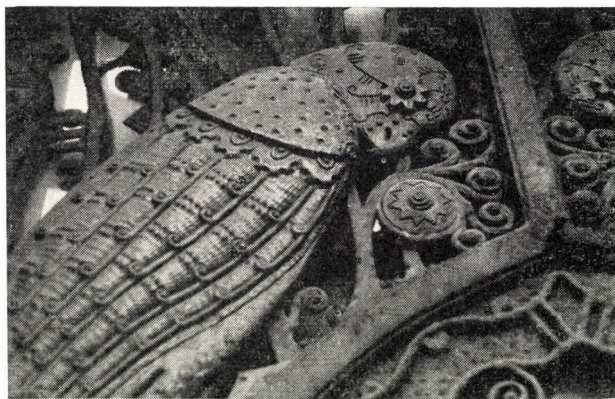
A sorból nem hagyhatjuk ki *Alpár Edét*, [19] őt is megérintette a szecesszió, alkotásai között floreális és magyaros motívumú rácsok egyaránt szerepelnek, noha munkáinak java vértelenebb mint Forreider alkotásai.



18. Budapest II. Szilágyi Erzsébet fasor 17—21 vaskapu részlete. Gerő és Győry (?)



17. Budapest VIII. Üllői út 14. sz. ház domborított vaskapuja. Gerő és Győry 1905. k.



19. Budapest VII. Elemér u. 31. Vaskapu részlete, Gerő és Győry 1905. k.

Páder Nándort[20] Jungfer közel egyenrangú társaként tarthatjuk számon, a XIX. század utolsó harmadában működött, a szecesszióban keveset alkotott, és mindössze négy esztendővel élte túl nagy kortársát Jungfer Gyulát.

A kevésbé foglalkoztatottak közül való *Blum Mihály*, aki a Zrúmeczky tervezte Szemlőhegyi úti iskola magyaros lépcsőrácsát is kovácsolta (1912), vagy *Midkits Károly*,

aki a régi magyar lószerszámozás kellékeinek nyomán készítette a Gorkij fasori ref. templom csillárjait. Mindkét terv az építész személyéhez kapcsolható és csupán a kivitelezés gondosságának érdemét mondhatják magukénak. Ide kívánczok *Szatala Emil* [21] is, aki a Főv. Tanács épületének szecessziós oldalkapuit kovácsolta egy sor más ház pompás vasmunkáin kívül.

Árkay Sándor, *Berkes Kálmán* szecessziós munkáira a tüzetes kutatás nyomán sem bukkantunk (az előbbi már 1910-ben elhalálozott), feltehetően maradandót e stílusban nem alkottak.

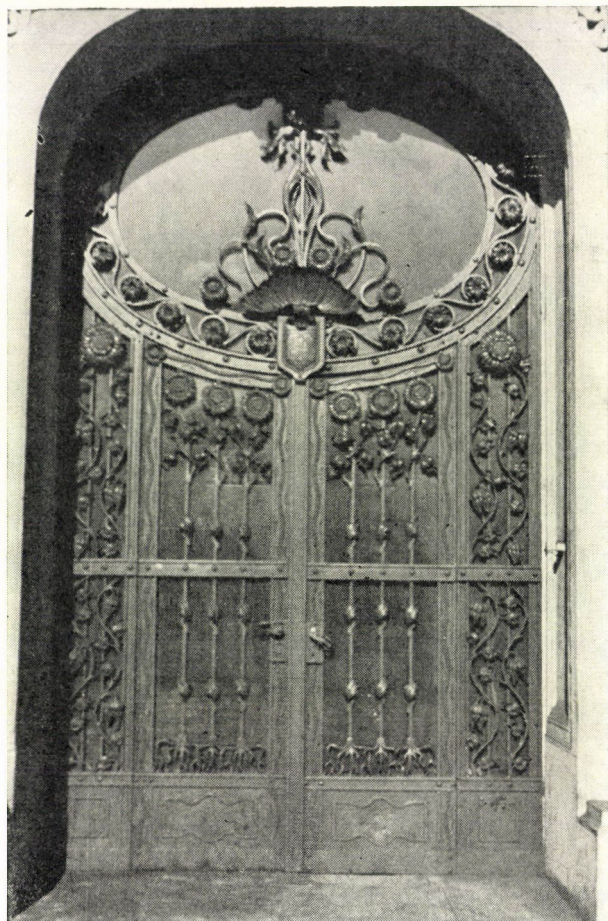
Vágó Ignác [22] csupán egy szecessziós indítékú alkotása ismeretes (a többi még azonosításra vár), az Iparművészeti Múzeum műkovács munkával készült emeleti vasrácsos ajtajai, ezeknek azonban csak a kivitele fűződik nevéhez, a terveket *Lechner* készítette.

Sárváry János [23] több kovácművész vallotta mesterének, szecessziós formálását alkotásait elsősorban a rusztikus megmunkálású művesség jellemzi.

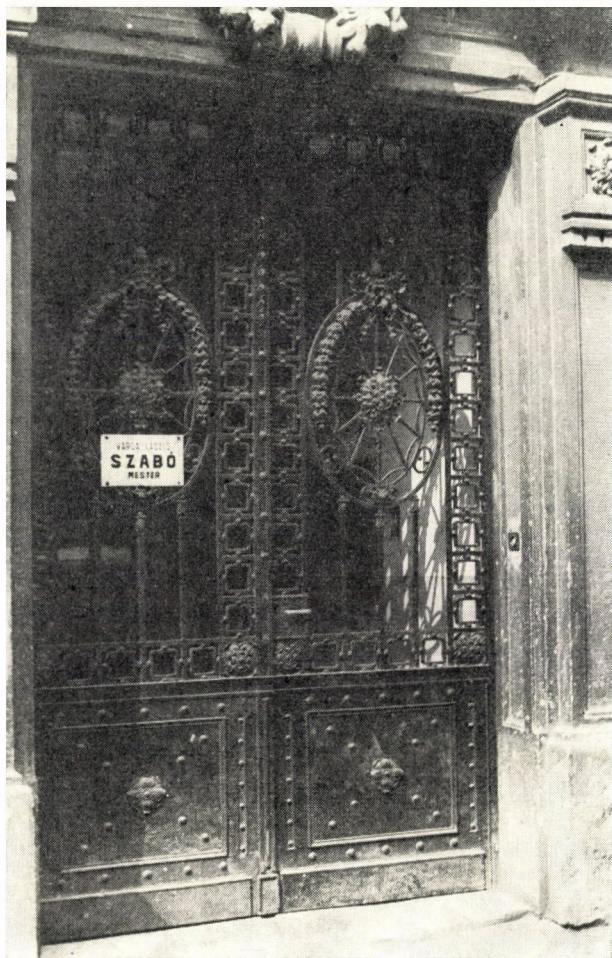
Ludvig Ede [24] hosszabb ideig dolgozott Franciaországban, itthoni tartózkodása alatt is állított ki Párizsban. Társasviszonyban *Ludvig* és *Stetka* néven dolgoztak. Az 1920-as évektől éremkészítéssel foglalkozott.

Bieber Károly [25] Munkácsy-díjas kovácművészünk önállóságának kezdete a szecesszió alkonyára esik. Mesterénél *Szultsberger Józsefnél* már gyakorolta az akkor új stílus formáit, néhány kitűnő alkotása a róla készült kismonográfiában [26] szerepel is. Munkáin a szecesszió hullámos vonalvezetése hosszú ideig, az 1920-as évek végéig él.

Végezetül *Tiringer Ferencet* [27] említjük, kinek ugyan fővárosunkban kevés alkotása szerepel (Gombaszögi villa



21. Budapest V. József Attila u. 8. Vasrácsos kapu. Jungfer Gyula 1905. k.



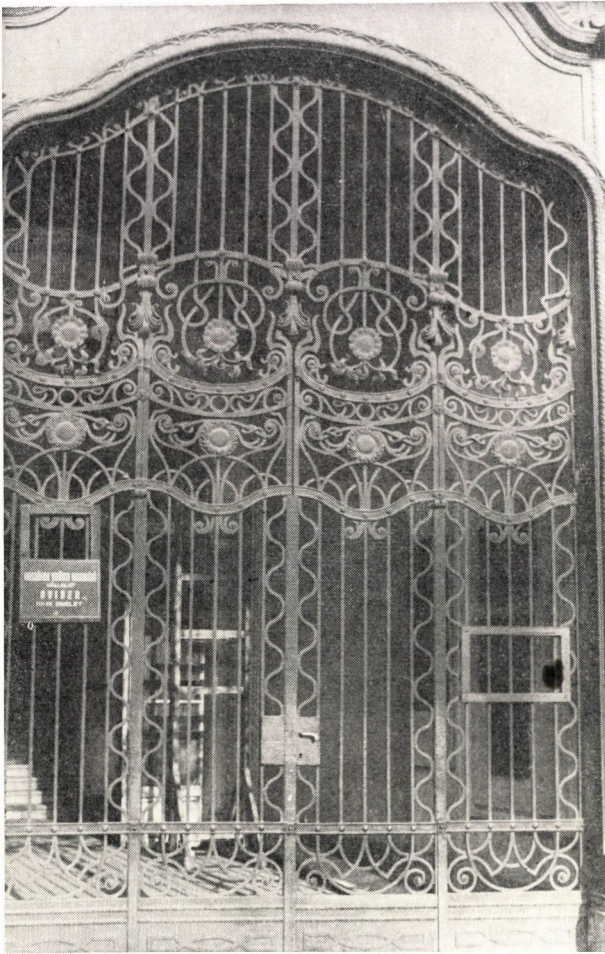
20. Budapest XII. Városmajor u. 28. Vasrácsos kapu. 1908

a Ráth György utcában, Béke szálló Szondy söröző védett [28] műkovácsmunkája), de iparművészeti tárgyai széles körben ismertek voltak, és azokat a fővárosi üzletek is forgalmazták.

A mesterek sora ezzel aligha ért véget, noha a legismertebbek — akikben több-kevesebb teremtmény erő lakozott — felkutatása megtörtént. Munkánk során korábbi kutatókra támaszkodni nem tudtunk, mert előzmények a szakirodalomban nincsenek. E két évtized kovácsoltvasművessége további alapos részletkutatásokat követel, és nyilván nemcsak a kiemelkedő alkotásokat, hanem a kevésbé igényes átlagszínvonalú munkákat is vizsgálni kell, és egybe kell vetni egyúttal azzal a gazdasági alappal, aminek közvetlen meghatározó szerepe és jelentősége aligha vitatható.

Itt csupán kísérletet tettünk a nagy korstílus, a szecesszió különböző indítékú formáinak, fő áramlatainak a bemutatására, azokra, amelyek a korszak díszítőkovács szerkezetein előfordulnak, tehát nem a kovácsoltvasművességek mint az iparművészet egyik ágának történetét taglaltuk, társadalmi és szellemi hátterét sem, — csupán stílusjegyeit, „alakzatát” vizsgáltuk. Éppen ezért nem kívánunk összehasonlítást sem végezni az iparművészet más területein készült alkotásokkal. Törekvésünk az volt, hogy főbb vonalakban vázlatosan bemutassuk az eddig méltatlanul mellőzött kovácsoltvasművességünk egy rövid időszakát, annak megjelenési formáit és néhány mesterét-művészt, akiknek még a nevét is elfeleedtük a közénk állt néhány évtized alatt.

Perehazy Károly



22. Budapest V. Váci u. 34. Klotild palota kapuja. Jungfer Gyula 1901

JEGYZETEK

1 A szecesszió országunkénti elnevezésére nem térünk ki, ezért a köznyelvben ismert és elterjedt szecesszió szót használjuk. Nem kívánjuk mesterkéltan képzett magyaros szóval helyettesíteni, mivel nyelvünk befogadta e kifejezést, és e jövővény szavunk a századforduló művészetének pontos fogalmát takarja.

2 Lakatosok Lapja 1899. jún. 15. III. évf. 11. sz. p. 93.

3 Bp. Főv. Levéltára VIII/106. Intézetek, Intézmények. Főv. Községi Iparrajziskola dombormű rajzi osztály 1892/93 tanév anyakönyve 21. sorsz. Sárváry János mülakatos segéd. Végzett: 4 clemi, 1 kereskedelmi, 2 iparrajz, 2 gen. Fortb. Schule, 1 technol. Továbbá Ráth György – Györgyi Kálmán: A magyar iparművészet 1895-ben. Az Iparművészeti Társulat 1895. jan. 30-i ülésén határozatot hozott: az ezredéves kiállításon felállítandó kollektív műipari csoport létesítése céljából hazai művészekről eredő eredeti iparművészeti terveket szerez be. Az 1895. ápr. 9-i ülés határozataiból: "... Sárváry János lakatosmester rajzeit azért nem tartja a jury elfogadhatónak, mert tanár vezetése alatt, a müncheni szakiskolában készültek. De mivel belőlük készítőjüknél kiváló szakképzettségű kitérnek, a pályázó a vasműves munkák megrendelésénél figyelembe veendő."

4 Perehazy Károly: A vas művésze. Műemlékvédelem XIX. évf. 1975. 4. sz. p. 220–226.

5 Bp. Főv. Levéltára. IV. 1407/b. Bp. Szföv. Tan. ir. 60840. Beadványában kéri, hogy a közmunkákra őt is szólítsák fel. Indoklásában többek között említi, hogy állami ösztöndíjjal 5 évig külföldön tartózkodott.

6 Versenytárgyalási eredmények. Vállalkozók Lapja 1898. júl. 13. p. 14.

7 Fia, ifj. Soty Zoltán vasműves-iparművész – apja elbeszélése nyomán – közölte, hogy a Gerő és Györy cégnél készítette a VIII. Baross u. 11., a VIII. Üllői út 14., a XIV. Dózsa György út 27. sz. kapukat.

8 Zádor A. – Genthon I. (főszerk.): Művészeti Lexikon II. kötet F–K. Akadémiai Kiadó 1966. p. 535.

9 Ua. I. kötet A–E. 1965. p. 233.

10 Ua. IV. kötet R–Z. 1968. p. 313.

11 Szül.: Komáromban, 1870. aug. 23., † Budapesten 1940. k. 1899–1940-ig működött Budapesten, 1900–1915-ig társasviszonyban, majd önállóan.

12 Szül.: Pesten, 1841. jan. 9., † Budapesten 1908. nov. 21. 1866–1908-ig működött Pesten, ill. Budapesten.

13 Szül.: 1860. k., † 1927? Önállóságának kezdete: 1901.

14 Szül.: 1876., † Budapesten, 1935. okt. 4.

1904–1935-ig működött.

15 Szül.: 1881., † Budapesten 1939. okt. 14. 1907–1939-ig működött.

16 Szül.: Szepestársán, 1855. okt. 5., † Budapesten, 1934. okt. 18. 1885–1933-ig működött.

17 Szül.: 1858. k., † Budapesten 1916. 1887–1916-ig működött.

18 Önállóságának kezdete: 1895 és 1916-ig működött.

19 1893–1914-ig működött.

20 Szül.: 1850. k., † Budapesten 1912. 1877–1909-ig működött.

21 Szül.: 1865., † Budapesten, 1932. okt. 14. 1893–1932-ig működött.

22 1875–1908-ig működött.

23 Szül.: Rákosszabán 1867., † Budapesten, 1937. júl. 12. 1893–1937-ig működött.

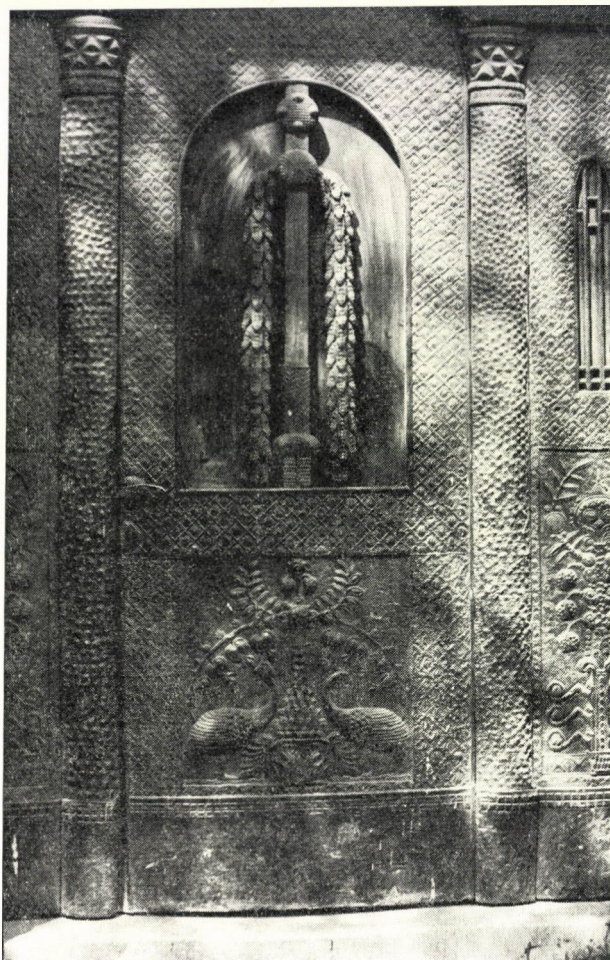
24 Mint műkovács 1898–1920-ig működött.

25 Szül.: Budapesten, 1893. máj. 25. 1918-tól fél évszázadon át működött. Ma nyugdíjas.

26 Perehazy Károly: Bieber Károly. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata. Bp. 1975.



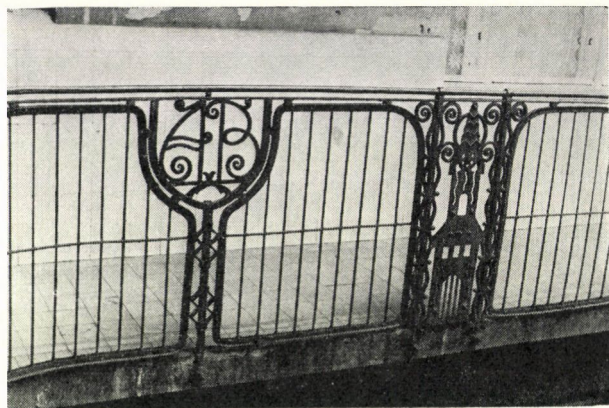
23. Budapest VII. Vörösmarty u. 47. Vaskapu részlete. 1910. k.



24. Budapest II. Szilágyi Erzsébet fasor 1. Rézdomborítású kapu részlete. Migray József 1905. k.

27 Szül.: Sárobgárdon, 1875. nov. 25., †Kecskeméten, 1947. okt. 17. 1904-ben Teichner Ádámmal dolgozott kb. 1 évig társasviszonyban, 1907–1947-ig működött Kecskeméten.

28 A Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum felterjesztésére a Művelődésügyi Minisztérium 47750/73. sz. alatt védetté nyilvánította a kandalló tűznyílásának műkovács munkáját.



25. Budapest VII. Dohány u. 22. Fügőfolyosórács részlete 1910. k.

DIE FORMEN DER SCHMIEDEISENKUNST DER SEZESSION UND IHRE MEISTER IN DER HAUPTSTADT

Um die Jahrhundertwende gewannen die Formen der Schmiedeisenkunst in der Sezession an führender Rolle. Zu dieser Etappe bildete sich eine hervorragende Gruppe von Schmiedeisenkünstlern heraus, die auch zu den anerkannten europäischen Künstlern zählten.

Unter den sezessionistischen Formen der Schmiedeisenkunst sind fünf Richtungen zu unterscheiden: das stilisierte florale-, das volkstümlich ungarische-, das fernöstliche-, das geometrische-, und das barock-zopf Motiv. Die Sezession brachte nicht nur neue Formen, sondern auch Gestaltungstechniken mit sich: die konvexe Wölbung. Eine Reihe von gewölbten Messingtoren schmückten das neue Stadtbild. Unsere Schmiedeisen-Künstler gestalteten nicht nur die künstlerischen Eisenelemente der Bauwerke, sondern nahmen auch regelmässig mit ihren Metall-Einrichtungsstücken an den Weihnachtsausstellungen des „Landesvereins der Ungarischen Kunsthandwerker“, zu dessen Mitglieder auch sie gehörten.

Herausragende Schmiedeisenkünstler der Sezession waren József Forreider und Gyula Jungfer, aber auch mit niveauvollen Leistungen bereicherten diese Gattung Ede Alpár, Jenő Galambos, József Hochmann, János Lepner, József Migray, Nándor Páder, János Sárváry, József Szultsberger, Ádám Teichner.

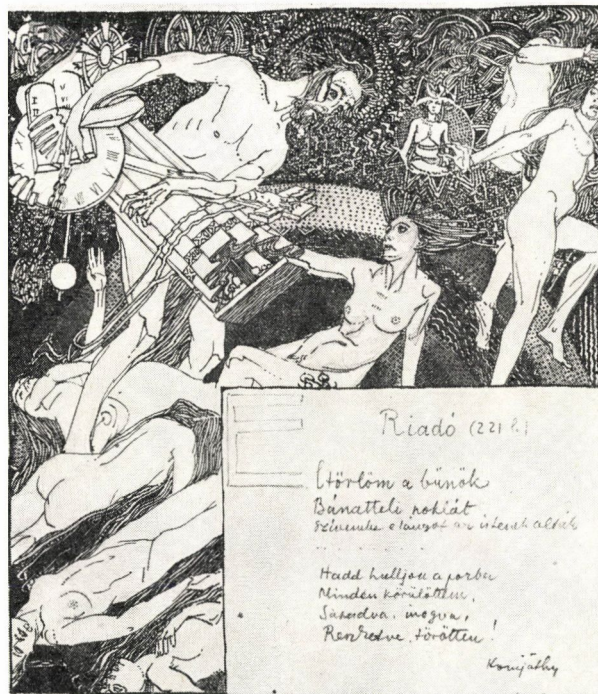
NAGY SÁNDOR VERSILLUSZTRÁCIÓIRÓL

Nagy Sándor a századfordulón fellépő új magyar grafikus nemzedék egyik legeredetibb tehetsége volt. Grafikájában hatalmas gondolati utat járt be; két korszak összekötőjének nevezhetjük. Komjáthy Jenő és Ady Endre verseihez készített illusztrációival a XIX. és XX. századi magyar szimbolista törekvések között kontinuitást teremtett.^[1]

A század első éveiben készített Komjáthy illusztrációkban^[2] a magyar preszimbolizmus szellemi körének filozófiai problémái jelentek meg. Schmitt Jenő Henrik filozófiájának^[3] hatására fordult Nagy Sándor figyelme Komjáthy költészetére felé.^[4] A Nietzsche nyomán az ember istenülését hirdető, a világrejtély tudományos felfedezésére buzdító schmitti filozófia a XIX. század magyar preszimbolikus törekvéseinek egyik elméleti gyűjtőpontja volt, Komjáthy „fényköltészetének”, Csontváry „napútfestészetének” filozófiai megfelelője.^[5]

Schmitt Jenő Nagy Sándorral és agödöllőiekkel Juhász Árpád révén kerülhetett személyes kapcsolatba.^[6] Tolsztojánizmusa (Tolsztojjal levelezett is) nagy szerepet játszhatott a szintén tolsztojánus eszméket valló Nagy Sándorral való barátság kialakulásában.^[7]

Komjáthy költészete és Schmitt írásai Nagy Sándor romantikus és szimbolikus elemeket ötvöző eszmevilágá-



2. Nagy Sándor: Riadó, illusztráció

nak kevésbé ismert forrásai. Írásaiban Komjáthy panteisztikus miszticizmusára utaló elemeket fedezhetünk fel.

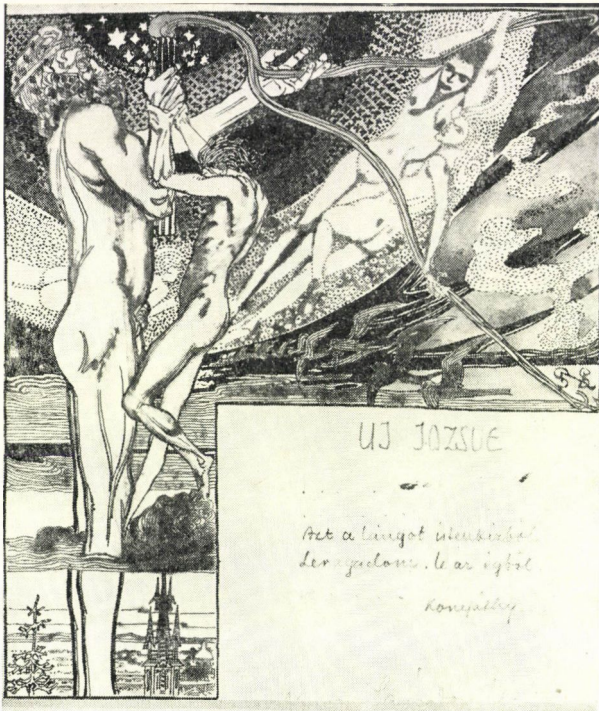
Komjáthy: „Anyám az örök természet volt,
Testvéreim az elemek,
Isten atyám teremte mindent:
Ő hívott létre engemet”^[8]

Nagy Sándor: „Anyám Gea, Mária, Margit s mind azok
a típus-anyák, akik a Földet alkotják,
akikből az a millió és millió forma
felszívódik, amelyre az eszmének szűk-
sége van”.^[9]

A „Földanya” és „Égapa” szimbóluma, a „Nagyúr törvényeiben”, a „határtalanban”, a „Végtelenben” önmagát kereső ember univerzális életérzésének megfelelőit is Komjáthy verseiben találhatjuk meg. Mégis Nagy Sándor szimbólumai sokszor nem a költeményekből, hanem inkább Schmitt írásaiból közelíthetők meg. A „Homályból” c. költemény illusztrációján szereplő hatalmas bikafejű emberalak az ősművészet, az ősvallás szimbóluma, amikor az ember a képzelete által alkotott óriások előtt borult le.” A halvány „fényalakok” a szellemi élet állapotára utalnak: „A legmagasabb életformák a világlejlődés



1. Nagy Sándor: Homályból, illusztráció



3. Nagy Sándor: Új József, illusztráció



4. Nagy Sándor: Ős Kaján, illusztráció

jelenlegi stádiumában a leghalványabbak, árnyékszerűek . . . "[10]

A fény, a fénnel átitatott vagy fényt hordozó emberalakok a szellemi ember, a misztikus megvilágosodás szimbólumai. A mindenségbe futó sugarak, és a fényalakok

Schmitt írásainak hatására jelentek meg Nagy Sándor grafikájában. Schmitt a modern tudomány eredményeinek átfogalmazásával pl. a sugarakkal körülvevett erőközpontok leírásával a költészet nyelvére fordította le a tudomány új meghatározásait. Érezhetően ez hatott pl. a „Két megcsapott” . . . kezdetű vers fő alakjának megfogalmazásában.

A hagyományos vallási szimbólumok beépítése ellenére („Átadom szívemet . . .”, „Óh jöjjetek . . .”, „Szétszórom magamat . . .”) Nagy Sándor miszticizmusa elsődlegesen belső élményre épül, s fantasztikus természet-víziókban jelenik meg. A hagyományos elemekre és a fantázia-perspektívára egyaránt építő térábrázolás ember és természet egységét, az ember kozmikus voltát, istenülését szimbolizálja.

A rajzon belüli arányok tartalomra utaló változtatása, a szimbolikus tartalmú tárgyak szerepeltetése („Homályból”, c. költeményhez készült illusztráció: óra, Buddha szobor) a képegész dekoratív rendjének álavetett. Hasonló dekoratív felületi rend érvényesül a „Szétszórom magam . . .” felhőjátékában, az „Egyszerre” fantáziafejenek szakáll ábrázolásában vagy a napkorongot, és a szférák mozgását szimbolizáló körök és félkörök dekoratív alakításában.

A szövegrész beépítése a képbe a Ver Sacrum vers-illusztrációjának példáját követi. Klimt hatása érezhető a „Riadó” zuhanó, merülő nőalakjainak megfogalmazásában. Másrésről Fidus (Hugo Höppener) „fényalakjaival” mutatnak szoros gondolati rokonságot, akinek grafikáját a német századforduló teozofus elméletekkel is kevert panteizmusa határozta meg. [11]

A Komjáthy-illusztrációkban megjelenő képi szimbólumok, a dekoratív vonalvezetés, a gondolat és a térkülönböző szféráinak a felületre koncentrálnó képszerkezetben kialakított síkokkal való érzékeltetése a későbbiekben is jellemzi grafikai művészetét.

A Komjáthy-illusztrációkkal ismertté vált Nagy Sándortól kérte Ady az Új versek címlapjának elkészítését. [12] Az Új versek első kiadása (Pallas 1906) Nagy Sán-



5. Nagy Sándor: Új vizeken járok, illusztráció

dor a „Mi gyermekünk”-höz készült illusztrációjával jelent meg. [13]

Az emberpár, a gyermek, a jelenben a jövő ígérétének ábrázolása kedvelt témája volt. Érzékeny, a rezdüléseket is követő vonalvezetéssel bontotta ki a témában rejlő szimbolikus tartalmakat. [14]

Ady Endre költészete azonban csak húsz évvel később vált meghatározó élménnyé. [15]

„Elsőbbül... Te jöttél hozzám Veszprémbe az Új versekkel. Most én jöttem hozzád az Új rajzokkal” írta Nagy Sándor 1928-ban. [16] Az Ady-hatás elementáris erejét mutatja, hogy grafikai stílusát is megváltoztatta. Az Új versek vonalas ábrázolásmódjával szemben festői hatásokra is törekedett. A grafitceruza „sátirozó” használatával a képfelület dinamikus megmozgatását érte el. Expresszív, lüktető teret hozott létre, melyben különös szörnyei, finom rajzú figurái a tér felfokozott dinamikájával egyesülve robbanó ellentéteket, különös víziókat érzékeltek.

A rajzok nem jelentek meg kötetben, ahogy a Komjáthy-illusztrációk is szétszóródtak, többségük csak fényképen maradt fenn.

Elek Artúr ihletett sorokban veti össze a két képalkotó fantázia találkozását, utalva a Nagy Sándor-illusztrációk gondolati és képi különbözőségére. Rajzai „önálló fantáziák, melyeken Ady költeményeinek motívumai áttetszenek.” [17]

A Hortobágy poétájához készített rajzban (1927) nem a magyar Messiasok tragédiája jelenik meg, hanem a magyar művész délibábos álmái, „pusztuló romantikánk”. [18] Ez az Ady szimbólumait forradalmi tartalmuktól megfosztó és romantikus tartalmak felől közelítő ábrázolásmód jellemzi az *Ős Kaján* kompozíciós megoldását is (1928). [19] A hitbe, mámorba kapaszkodó, erejétől megfosztott költő alakja és a vágató víziószerű szörnyalak ellentétes mozgásokból felépített rajza a mélybehúzó, démoni erőket érzékelteti.

A Halál rokona ciklushoz két rajz is készült. A dekadens halál-misztika Az én koporsó-paripámhoz készült

rajzában hullámszó, arabeszeket leíró formákban jelenik meg. Másik rajzán a csak az Ady-illusztrációkra jellemző, egymásnak ütköző kompozíciós vonalakból kialakított szerkezet fogja egybe az előtér álomalakjait és a háttér szürrealisztikus temetővízióját.

Az *Új vizeken* járok hőse hájszerű gépezeten suhan, kezében széles ívet leíró vitorla. Az ég dinamikus fénypásztái, a víz nyugtalan hullámszája erős kontrasztot alkot a figura nyugodt, felmagasodó függőlegesével.

„Zuhogó emlékei közt ül az Öreg Suhanc, s mellette az Érintetlen” — írja le az Öreg Suhanc vágyakozásához készült rajzot (1928) Nagy Sándor. [20]

A Patyolat üzenetéhez készült illusztrációban (1928) találkozott legmélyebben a két alkotó. A szörnyeitől szabadulni lélek elindul a tisztaság, a hit, Krisztus szimbóluma felé. Ebben a vágyban és nem ellentéteiben érezte meg legjobban Ady költészetét a moralista Nagy Sándor: „Milliók történelmi hibái, bűnei, erényei, akarásai, letörései koncentrálnak benne és nem sejtett méreteket öltenek”. [21] Ismert szimbólumait alkalmazza: a szörnyek világából, a mindent átszövő indajátékból kilépő ember a bűnök elleni küzdelmet jelképezi műveiben.

Az Ady-illusztrációk Nagy Sándor grafikai nyelvének megújulását mutatják. A tolsztojánizmus bénító, s a húszas években is divatos hatása eltűnik, s a habozó, lágyan ívelő rajz helyébe dinamikus vonalvezetés, konstruktívabb térszerkezet lép. Közledett a húszas évek „klasszicizáló” irányához, a többiek közt Aba-Novák, Derkovits műveiben megjelenő plasztikus, széles fénypásztákból felépített térkompozícióhoz.

Az Ady-illusztrációkban Nagy Sándor túllépett korai korszakának illusztrativitásán. Az irodalmi szimbolizmus két nagy reprezentánsának illusztrálásával a magyar gondolati grafika útjait egyengette. Új elemekkel gazdagodó szecessziós-szimbolikus grafikájának fejlődési ívét e két mű között lehet meghúzni.

R. Gellér Katalin

JEGYZETEK

1 Az irodalomban nem beszélhetünk a XIX. század végének preszimbolizmusa és a Nyugat nemzedék közötti folytonosságról, jóllehet a Nyugatosok elődjüknek tekintették Komjáthyt, Reviczkyt. I. Mezei József: Komjáthy Jenő és szimbolizmusa, MTA I. osztályának közleményei, Budapest 1967, 135–163. 1.

2 Homályból, Új Józsué, Riadó, papír, tu, tempera, akvarell, 19×17, Nagy Sándor-ház, Gödöllő. A többi illusztráció elveszett vagy lappang. Kiállításon többször szerepeltek.

Nagy Sándor először 1909-ben mutatta be illusztrációit: Magyar–német–angol–francia nyelvű katalógus, 172, 173, 174 sz.; egy berlini kiállításon is szerepelt két Komjáthy-illusztráció: Katalóg der Ausstellung ungarischen Maler, Berlin 1910, 20. l.; négy illusztráció szerepelt az Országos Polgári iskolai Tanártestület Emlék-Múzeuma c. kiállításán (1939, november 1.).

3 Az 1880-as és 1890-es évek romantikus elemekkel átszőtt filozófiai kereséseinek gyűjtőpontja Schmitt munkássága. Schmitt Jenő Henrik szubjektív idealista filozófiájának a „gnozisnak” lényege a belső fejlődés, a belső szabadság tana, mely emberideáljának és társadalomelméletének is alapköve. Ibsen, Tolsztoj, Nietzsche c. tanulmánykötetét Nagy Sándor és Kriesch Aladár illusztrálta (Schmitt Jenő Henrik három előadása, Tolsztoj, Nietzsche, Ibsen, Budapest 1911.).

Schmitt filozófiájára Nietzsche ember-ideálja és Tolsztoj belső fejlődést hirdető elmélete hatott a legerősebben. Az önállóságra eszmélő, öntudatában megerősödött, a vallás korlátait legyőző ember erkölcsiségét állítja példának az emberiség elé. A modern művész feladata a szemlélőt a világegyeséggel összekötni, prófétaként vezetni. A társadalmi forradalom, mint belső, az ember gondolatvilágát átalakító forradalom jelenik meg írásaiban. (Képes Ferenc: Schmitt Jenő Henrik élete és tanítása, Budapest 1918.).

4 Nagy Sándor könyvtárában megvolt Schmitt Gnosis c. alapvető munkája (E. H. Schmitt: Die Gnosis, Leipzig 1903), magyarul megjelent előadás-sorozatot illusztrálta (I. e.) Egy 1910-ben írt levele is bizonyítja baráti kapcsolatukat (MMA 1768/1923).

5 Klaniczay Tibor: A „Csontváry-kérdés”, Kritika, 1966. 1. sz. 2–13. l.; Németh Lajos: Csontváry, Budapest 1970, 157. sz. jegyzet, 262–263. l.

6 Juhász Árpád, a gödöllői telep tagja volt, s fiatalkorában Zomborban Schmitt Jenővel együtt írkokoskodott.

7 Nagy Sándor későbbi feleségének, Kriesch Laurának írt levelében Schmitt Jenőt, mint Tolsztoj követőjét jellemzi: „Amit Keresztelő János tanított, azt Krisztus tovább vitte — így ő is azt, amit Tolsztoj elkezdett.” 1901. május 2. — kézirat (Gödöllő, Nagy Sándor ház).

8 Komjáthy Jenő: Törődék.

9 Az idézetek Bánrévy János tulajdonában lévő kéziratok anyagából származnak.

10 Schmitt Jenő: Művészet, etikai élet, szerelem, Budapest 1917, 46. l.

11 Fidus (Hugo Höppener) (Lübeck 1868–Berlin 1947) A Németországban a századfordulón reneszánszukat élő „monisztikus természetvallások” kultuszának egyik legjellegzetesebb, vonalas stílusával Nagy Sándorhoz igen közel álló képviselője. Irod: Richard Hamann–Jost Hermand: Stilkunst um 1900, Berlin 1967, 71, 134. l.

12 Elek Artúr: Nagy Sándor Ady rajzai, Nyugat 1920, II. kötet 565. l.

13 Az 1912-es és 1918-as kiadás is Nagy Sándor belső címlapjával jelent meg.

14 Irod: Fülep Lajos: Ady Endre, A művészet forradalmától a nagy forradalomig, Budapest, 1974. II. 145. l.

15 Ismerünk még egy Ady-illusztrációt a két említett időszak között: A disznófejű nagyúr, Kiállítva MAPE VI. kiállítása, Nemzeti Szalon 1919, 225. sz.

16 Nagy Sándor: Ady-rajzaim, Magyar Művészet 1920, 608. l.

17 Elek Artúr: Nagy Sándor Ady rajzai, Nyugat 1928 II. k. 566. l.; l. még Lázár Béla katalógus előző, Ernst Múzeum 1928.

18 Nagy Sándor: i. m. 608. l.

19 Ős kaján, papír, ceruza, 26×29 j. j. 1. 1928, Bánrévy János tulajdona.

20 Nagy Sándor: id. m. 608. l.; Öreg suhanc vágyakozása, papír, ceruza 26×29, Gödöllő, magántulajdon.

21 Nagy Sándor: i. m. 608. l.

A XIX–XX. század művészeti életének jellemzője olyan művészcsoporthoz alakulása, melyekben mester-tanítvány megkülönböztetés nélkül, azonos szemléletű, azonos célokért dolgozó alkotók szövetkeznek. E csoportok, művésztelepek létrejöttének oka a művész és közönség viszonyának megrendülésében keresendő. [1] Elmult az az idő, amelyben a művészet „valamiféle feladathoz, egy előre meghatározott tartalombeli program teljesítéséhez kötődik,” [2] amelyben külső támasza is biztosított. A művészek figyelme teljességgel az alkotásra összpontosul, mely ilyenformán a közönségnek, illetve a közösségnek idegen. Hogy a közönséget mégis a mű megértéséhez segítsék, a művészek önmaguk fogalmazzák meg műveik mondanóját, a művészcsoporthoz célkitűzéseiket, eszméiket kiáltványok formájában. E csoportok egy része pedig — keresvén a művész — közönség kapcsolatát — egyszerűen vissza kívánja állítani a művészet etikai, morális funkcióját, melyet a középkorban lát ideálisan megvalósultnak. E funkció betöltésére eszköz az új vallásos festészet megteremtése, a természettel való együttélésből származó új, panteista természetfestés és az ember tudatát befolyásoló esztétikai környezet kialakítása. Ezek a vonások együttesen jellemzik a preraffaelita mozgalmat. [3]

Magyarországon ezek a jelenségek a művészetben később és — tekintve a másfajta társadalmi körülményeket — módosult formában jelentkeznek a gödöllői művésztelep megalakulásában és működésében. Létrejöttének különböző okai összefonódnak egymással, mégis szükséges szétválasztásuk, hogy világosan lássuk, mi volt európai és mi sajátosan magyar a szecesszió e műhelyében.

A művész kiszolgáltatottsága az állam mint mecénás és a közönség mint vásárló felé megszűnik akkor, ha konkrét igények kielégítésére dolgozik, azaz használati tárgyakat készít. Gödöllőn szerencsés találkozás történt e szempontból: a művésztelep létalapját képező szőnyegszövőüzem megszervezése (1904) morális és művészi célokkal párosult. Az előbbi alatt értendő elsősorban a munka nemeseítő hatása a művészi tervekkel gondos kézműves munkával kivitelező szövőnőkre, egy kis közösségre. Másodszorban a faliszőnyegek sorozatban való szövési lehetősége által a közönség érzés- és gondolatvilágának alakítása. A művészi célok alatt pedig a magyar és európai forrásból táplálkozó stílusújítás kérdése értendő. Azaz az európai szecesszió formavilágának nemzetivé alakítása a szimbolizmus jegyében. Ennek megértéséhez először a szőnyegművészet hazai jelentőségét kell megvizsgálnunk.

A szecesszióra általában jellemző iparművészeti fellendülés mellett Magyarországon politikai és történelmi okai is voltak különösen a szőnyegművészet támogatásának. Malonyay Dezső A magyar nép művészete öt kötetének tárgyi néprajzi gyűjtéseiben a XX. század első évtizedében a gödöllői művésztelep tagjai (Zichy István, Körösfői Kriesch Aladár, Juhász Árpád), a csoporttal kapcsolatban álló Undi Marika, Medgyaszay István (Nagy Sándorék gödöllői házában tervezője) és a művésztelep fő miniszteriumi pártfogója, K. Lippich Elek tevékenyen részt vettek. A könyv bevezetőjében Malonyay így ír: „ma aligha van még Európában nép, amelynek nemzeti életét sajátos állami jogi helyzete oly veszedelmesen fenyegetné, mint fenyegeti a magyarét.” Ezért „Célunk: ... gátat

vetni az idegenből özönlő művészeti és iparművészeti nivelláció elé.” [4]

Már a reformkorban észlelhetők hasonló jelenségek a magyar textilipar fejlesztése ügyében, mint a századvégén, melyek célja az osztrák ipar hegemoniáját megszüntetni. Almási Balogh Lőránd fogalmazza meg az alapelvet: „csak hazafias kötelességet teljesít a társulat, ha megfeszített erővel oda hat, hogy közönségünket ne csak művészi irányba nevelje, de egyszersmind a magyar készítmény megbecsülésével rávezesse, s a honi művészi termékek vásárlására egyenesen rászoktassa.” [5]

Nem sajátosan magyar ügy ez, másutt is, függő viszonyban levő államokban találkozunk hasonló jelenségekkel. Egy igen távoli példát említek, Gandhi szerzetes telepét, melyről Németh László így ír: „Gandhinál az alap a kirepítő fészkek: ez a különös szerzetesség, ahol az angol árut bojkottáló fonás, szövés, kártolás s az üdvösség ügye, a rokka édes dalai és Bhagavad Gita himnusza olyan sajátosan szövődik egybe.” [6] Hasonlóképp vélekedik a Magyar Iparművészet című folyóirat is. [7] „Egy osztrák szőnyeggyár fiókjának alapítása, melyet hír szerint terveznek, nem pótolhatja e két hazai vállalatnak (ti. a pozsonyi és torontáli) megszűnését. A tapasztalat ugyanis azt mutatja, hogy nincs köszönet az ily külföldi iparművészeti vállalatoknak esetleges letelepedésében.”

Mindazonáltal felmerül a kérdés: miért éppen szőnyegszövés foglalkoztak elsősorban a gödöllőiek? László Gyula írja: „létezett igen messze múltra visszatekintő, a szkíta időkig visszakövethető képzőművészetünk is. Honfoglaláskori emléke nem maradt fenn, mert ez a művészet — hasonlatosképpen sok más keleti népéhez — szőnyegekben élt.” [8] Az idevágó irodalom Hóman Magyar története alapján ugyan nem tételez fel szőnyegkészítő kézművességet eleinkről, de egyöntetűen megemlíti, hogy sátraikban szőnyegek voltak. [9] Hóman hatalmas bibliográfiát sorakoztat fel a magyarság őstörténetéhez. Ebből kitűnik, hogy a múlt század második felében megindult kutatások a magyarok eredetével, kilétével kapcsolatban a 90-es évekre és a század első évtizedére nagymennyiségű publikációt eredményeztek. Gombocz és Munkácsy nyelv-történeti tanulmányai, a kútfőket összefoglaló kötetek a század első éveiből, Hermann Ottónak magyarságról, a magyarok foglalkozásáról, házáról szóló munkái a századfordulóról, az 1890-ben induló Ethnographia tanulmányai, a Századok cikkei, a magyar történelmet összefoglaló munkák (Pauler, Szilágyi) mind a széles körű történelmi érdeklődésről tanúskodnak. Közöttük találhatjuk Almássy beszámolóját a kirgiz sátrakról, mint a magyar sátrak analógiájáról is. [10] Feltételezhető, hogy a magyarság régi története iránt érdeklődők tudatában élt egy homályos elképzelés őseink keleti szőnyegművészetéről. Ez befolyásolhatta Körösfői-Kriesch Aladárt is, akiről művei alapján állíthatjuk, hogy a történelem és mitológia, a magyar mondavilág is megihlette. Tehát a gödöllői szövőműhely megalapításában egyik támpontja lehetett az a gondolat, hogy ősi magyar kézművességet kelt életre. Azonban a gödöllői műhelyről szóló korabeli irodalomban idevonatkozó hivatkozást nem találtunk, tehát mindez csak feltételezés. De erősíti az a tény, hogy a művésztelep volt tagja, Zichy István 1923-ban őstörténeti könyvet írt

A magyarság története és műveltsége a honfoglalásig címmel.

A preraffaelita törekvésekhez hasonló művészi elvekkel ismerkedett meg Kriesch Aladár az 1890-es években, amikor rokonlátogatásra érkezett az erdélyi Tövisre, a Boér családhoz, majd innen Diódra, „Boérék barátságos kis kúriájába.” [11] Dr. Boér Jenő orvos „nagy műveltségű humanista szellemű férfi volt. Lev Tolsztoj tisztelője, és a tolsztoji eszmének minden túlzástól mentes, őszinte híve. Tolsztojnak a művészetről szóló és más, filozófiai munkáit . . . valószínűleg Kriesch Aladárral együtt németül olvasták.” A „tolsztoji eszmék, a néphez való visszatérés, valamint a nép szolgálatának gondolata” mélyen beleivódott a fiatal festő lelkébe. [12] A 90-es évek Diódon töltött nyarai, az itt formálódott festőtelep (Gruzda János, Tom von Dreger velencei akadémiai társ, [13] Nagy Sándor) már előrevetítik a későbbi, igazi, Gödöllőn megvalósított művésztelep ars poeticáját. Ehhez azonban még egy döntő hatásra volt szükség, s ez a kortárs európai törekvések közvetlen megismerése volt.

1896 decemberében Kriesch feleségével Párizsba érkezett. Bár az itt töltött 3 hónap alatt szinte végig betegséggel küszködött, mégis volt alkalma látni mind Puvis de Chavannes hatalmas dekoratív festményeit, mind a Nabik kiemelkedő alakjának, Maurice Denis-nek bensőséges érzésű műveit. [14] Maurice Denis és a Nabik foglalkoztak faliszőnyeg-tervezéssel is. Különösen „a középkori francia szőnyegek síkművészetét tekintették újító mozgalmuk forrásának.” [15] Lehetetlen, hogy e festőknek a szecesszió szellemében a művészet minden ágára kiható munkálkodása elkerülte volna Kriesch figyelmét. Különösen akkor, amikor — bár csak néhány hónapra — ugyanarra a Julian Akadémiára iratkozott be ő is, ahová néhány évvel korábban a Nabik jártak. [16] Itt találkozott Kriesch római ösztöndíjas társával, Nagy Sándorral és az ő barátaival, Perczyval Tudor-Harttal, Leo Belmonte-tal. [17] S ha Párizsban ez a találkozás felületes maradt is, négyük barátsága a későbbiekben összefonódott a gödöllői művésztelep ügyével.

Elsőbben is akkor, amikor 1897-ben Nagy Sándor Diódon meglátogatta Kriescht az angol Tudor-Harttal. Tudor-Hart elbeszélése nyomán Diódon ismerkedett meg az angol preraffaeliták és Ruskin eszméivel, Ruskin utópista szocialista elveivel (a nagyközönség ízlésének környezetének fejlesztése) és Morris munkásságával, hatásával. [18] Tudor-Hart az élő és virágzó erdélyi népművészet láttán tájékoztatta Kriesch Aladárt a fellendülő angol kézművesség helyzetéről. [19] Hatására azután Kriesch Aladár érdeklődése hevesen fordult a magyar népművészet és annak jegyében a szőnyegtervezés felé, s néhány év múlva életre hívta a gödöllői szőnyegüzemet.

A magyar iparművészettel behatóan foglalkozó kortárs kritikus, Pittler Kamill fogalmazta meg a „magyaros” stílus kialakításának szabályait: „Azt kell kutatnunk, hol szokta meg a mi szemünk a gazdagabb díszítést . . . Hol jöjjön a díszítés a szerkezettel szerves összefüggésbe, hol lehet az csak applikáció? Mi nem fogunk egy „magyar stílust” teremteni de megteremthetjük valamely modern törekvésnek egy magyaros válfaját.” [20]

A gödöllőiek ennek megfelelően először is a háziipari szőnyegszövésben élenjáró svédoktól tanultak. Frey Rózsa szővőnőt azért küldték tanfolyamra a svédországi Morába, hogy tudásukat továbbfejlessék. A Frey-család birtokában maradt levelek érdekes adalékokat szolgáltatnak növénygyűjtéseikről és természetjárásukról. [21] Tudjuk, hogy krappgyökeret használtak a sárga szín előállításához, kosnult a piroszhoz, indigót a kékhez (a finomabb kékhez búza- virágot). Ez volt a három alapszín, amivel dolgoztak. A levelek arról tanúskodnak, hogy Frey Rózsa komolyan tanulmányozta témáját. [22] Svéd útjáról nemcsak virágnevekkel, de növényfestésről szóló könyvvel, [23] sőt mintakönyvvel tért haza, [24] mely a háziipari szövészetben használatos mustrákat is tartalmaz.

Időközben módszeresen tanulmányozták a magyar népművészetet. Körösfői évekig járt Kalotaszegre, gyűjtötte házakról, templomokról, fejfákról a motívumokat, melyeket közre is adott a Magyar Iparművészet 1903-as évfolyamában Mit jelent hát a kalotaszegi művészet? cím-

mel. Elve az volt, hogy: „Minden fajnak megvannak ezek a nagy ősi szimbólumai, melyek ő vele együtt keletkeztek és nőttek fel. Ha ezeket elveszti, úgy ezzel együtt létének gyökereit vágják el.” [25] Ezért feladatul jelölte meg: „le kell bocsátkoznunk a lélek ama rejtelmes mélységeibe, ahol ez ősrégi szimbólumok most öntudatlanul szunnyadnak, fel kell támasztanunk, s valami új formában új életre kell ébresztenünk őket.” Kriesch úgy vélte, a finn nép az, mely megtalálta és őrizi hagyományát a Kalevalában. [26] Így lehetett a Magyarországon több ízben is megforduló Axeli Gallén-Kallela, a Kalevala illusztrátora a gödöllői barátja.

Emellett az élet művészet által való megszépítése is célja volt: „A művészet velünk van az élet minden pillanatában, részt kér minden egyes cselekedetünkben, ha pedig eltávolítjuk oldalunk mellől, ha elűzzük magunktól, istentagadókká válunk, elkárhozunk” — mondotta Kriesch egy 1904-ben tartott felolvasásán Miskolcon. [27] Ezen elv jegyében sikerült művészetében és a többiek munkásságában is elmosni a művészetek közti határokat. Amint Petrovics Elek írta 1909-ben: „Az építész, a festő, az iparművész nem állnak többé értetlenül egymással szemben, hanem összhangba forrasztják működésüket. Egy új típus lép fel: azé a művésze, akit egyaránt foglalkoztat mindaz, ami a művészetet az életbe beviszi, ami környezetünk eredeti és nemes felékesítésére szolgál.” [28]

Ennek megvalósítására volt alkalmas a szecesszió általános síkművészete, mely Remsey Jenő György műveiben is jelentkezett. Remsey a KÉVE tagja volt, amely „az egyes művészeti ágak összetartozandóságának szemléltető bemutatását tartotta fő céljának.” [29] Gödöllői éveiben is az a folyóirat foglalkozott vele legtöbbet, mely a Gesamtkunstwerk eszméit hirdette: A Ház. Remsey Jenő erősen szociális indíttatású műveinek köszönhetően, hogy a Magyarországon tartózkodó Axeli Gallén-Kallela közbelépésére ösztöndíjat kapott az államtól egy hosszabb tanulmányi időre, melyet a gödöllői művésztelepen kellett eltöltenie. [30] 1909 késő őszen, müncheni és bécsi tanulmányút után került Gödöllőre Körösfői Erdő utcai házába. [31]

Miért éppen Gödöllőre? Hogy e kérdésre választ kapassunk, meg kell ismernünk Remsey első műveit. A festő és a kerámikus című kis lapok 1905-ben keletkeztek. [32] Első látásra szembetűnő a grafikák Rippl-Rónaira emlékeztető stílusa: az erős kontúr, mely egynemű színfoltot vesz körül, s így figurát határoz meg. A sík színfolt a körvonal által kel életre, az adja meg térbeliségét. A vonal kompozícióteremtő képességének kihasználása a szecesszió fő jellemvonása. Remsey Rippl-Rónain keresztül a francia Art Nouveau-festészet értelmezése szerint alkalmazza a vonalat. [33] Rippl-Rónai éppen egy 1905-ös interjúbán



1. Remsey Jenő: A festő 1905. A művész tul.

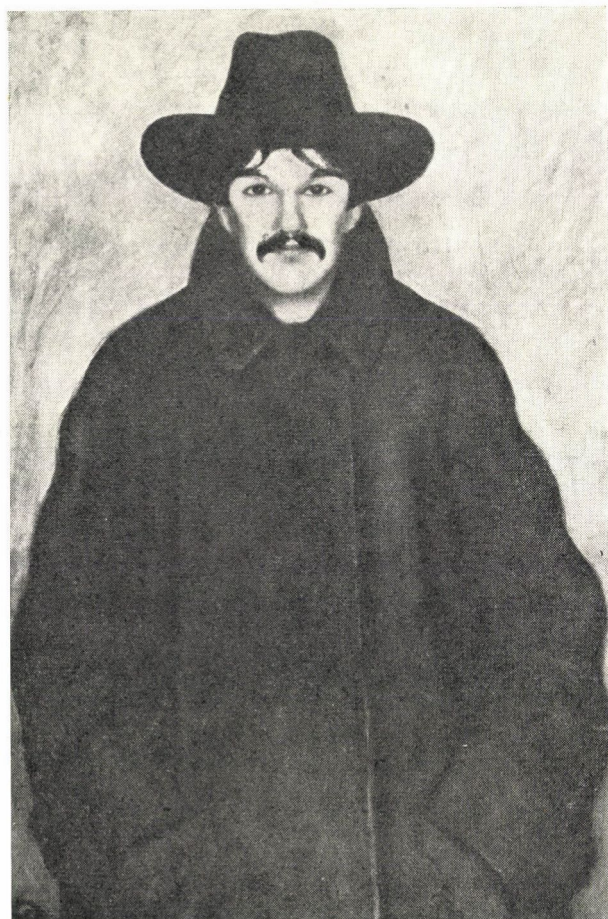


2. Remsey Jenő: Kalapos férfi 1905. A művész tul.

fejtette ki: „addig nem nyugszom, míg a vízió egységét, szintézisét meg nem kapom: Innét az erős kontúrozás, a biztos esztervezés műveimben. Sehol árnyékolás, csupa vonal minden.”[34] Rippl-Rónai befogadása a magyar művészetbe, művészeti közéletbe éppen ezekben az években zajlott. 1905-ben már „jeles” művészeink között említik, [35] tanácsát kéri, keresik képeit. 1906-os kiállításán minden műve elkelt. A művészetét övező forró hangulat megérinthe a fiatal Remseyt, s fogékonyságát dicséri, hogy indulásakor a legaktuálisabb festői problémamegoldáshoz csatlakozott: a szintetikusnak nevezett festészethez, [36] mely lényegében az illúziókeltő régi és újabb festészettel szemben (akadémizmus, impresszionizmus) a festői igazmondás lehetőségeit kereste. A képet a keretre feszített vászon által meghatározott síknak tekintette, s a festői eszközöket e síkhoz igazította. Így a szintetikus festészet lemondott a perspektíváról, [37] s dekoratív foltok egyensúlyozásával építette fel képeit, mely foltokat határozott kontúrok ölelik körül. E kontúr Rippl-Rónai művészetében és megfogalmazása szerint „gömbölyűen folyékony”, [38] azaz plaszticitás érzetét kelti. Az ilyen szintetikus festészet eszmei, szimbolikus, szubjektív és dekoratív egyszerre. [39] E tulajdonságai érvényesülnek a Remsey-grafikákon, melyek témájuk szerint is elvont fogalmat akarnak megjeleníteni, emblémaszerűen sűrítve a



3. Remsey Jenő: Anyám varr 1905–1908 k. A művész tul.



4. Remsey Jenő: Önarckép 1909. MNG



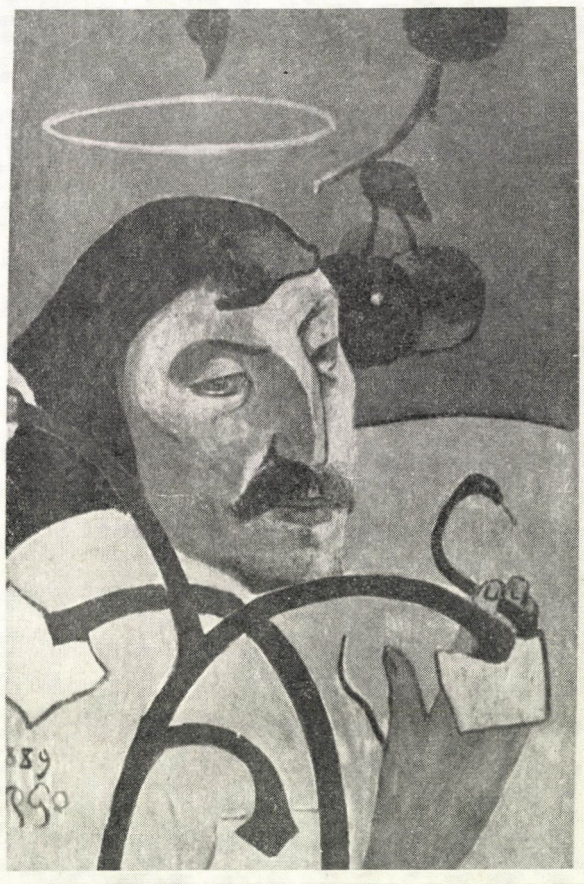
5. Remsey Jenő: Pipás önarckép 1910. Nagykőrös, Arany János Múzeum

fogalom értelmét. Eltekintve egy apróbb rajzhibától és a kontúr alól előtűnő gondos rajztól, mely egy még tanuló festő jellemzője, a két lap Remsey alakuló stílusának fő jegyeit magán hordozza (sűrített tartalom, kontúr, egynemű szín, Rippl-Rónai-hatás, melyet a szignatúra is jelez). (1. kép) Még ugyanezen év termése egy kalapos, köpenyes férfit ábrázoló ceruzarajza, melyen a profilban ábrázolt figura lendületes mozdulatával nemcsak a kontúr, a vonal mozgásteremtő szerepe jut érvényre, hanem az a jellemző erő is, ami majd néhány évvel később Rózsaffy Dezső portréjában teljesedik ki (2. kép). [40] Az első művek közé sorolható a művész anyjának portréja: finom mintázattal háttér előtt jelenik meg szinte sziluettként a varrógépnél ülő asszony profilalakja. A kép felső sarkán erőteljesen meghúzott keretvonal érzékenyen egyensúlyozza a kompozíciót, közömbösíti a képsíkok elkülönülését (3. kép).

E stílus kísérlete néhány későbbi olajfestményén valósult meg. 1909-es Önarcképén [41] (4. kép) a szembenálló, kezét kabátja zsebébe süllyesztő kalapos fiatalember szinte mozdulni, felénk jönni látszik, az élénkzöld háttér és sötétszürke-fekete alak oly élesen válik el egymástól. Az elkülönülést fokozzák az erős kontúrok is, melyek a figura hullámzó körvonalaként mozgás képzetét keltik. A portré technikája és az alak beállítása erősen emlékeztet Gauguin *Bonjour Monsieur Gauguin* című festményére, [42] melyen ugyancsak élénkzöld háttérből bontakozik ki a festő alakja, valamint Picasso még szintetista, 1901-es Önarcképére. Gauguin művészetét idézi Remsey 'Pipás önarcképe' [43] (5. kép) A háromnegyed profilban mutatott arc, a kalaptoll íves hajlása, a testet fedő köpeny nagy színfoltja Gauguin önarckép-karikatúrájának síkkompozícióját idézi (6. kép). A dekoratív színhatás

ugyancsak gauguini eredetű: a határozott kontúrok közé fogott erős, tiszta színek: az „eperpiros ajkak és az eszményien szénfekete bajusz együttese, a szeszélyesen kunkorodó kalapdisz míniumvörös-türkizkék kontrasztja”. [44] A kesernyész fintorú Gauguin-önarcképpel szemben azonban Remseyé komor, önmagába mélyedő és kitekintő egyszerre (szemek!), ami az álmokat és valóságot figyelő Gulácsyt jellemzi. Szellemében rokon alkotás, esetleg ihlető Gulácsy Lajos Szerelmespár c. festménye. Gulácsy és Remsey találkozásáról később lesz szó. A Szerelmespár tollas kalapos, bő köpenyes férfialakja egy olyan álmovilág hőse, melyet a magát hasonló kosztümben megörökítő Remsey tisztelt és csodált, s amely látomásos művészetének kialakulására hatással volt. (7. kép)

Szintetikus stílusának képviselője két Anyám című portréja is. Az egyik síkba komponált fekete, szürke, szürkés-sárga foltjaival, éles, mély kontúrjaival; [45] a másik finom, barna kontúrokba foglalt kék-barna, meleg színharmóniájával [46]. A zöld szín is tovább dominál művein, példa rá Dunaparti részlet című olajfestménye [47] (8. kép). A hőmpolygó nagy zöld folyam szürke és sárgás-barna színekkel egészül ki, melyek a gyárkémények füstjétől elborított rakpartot, városrészletet és a velük összeolvadt eget, illetve egy kiégett sziget részletét jelenítik meg. A folyó kanyarulatának nagy íve szimmetrikusan megismétlődik a kép felső terében, az égnek a folyótól és rakparttól induló vonalában. A lendületes ívek és erős kontúrok nemcsak dekoratív hatást eredményeznek, de érzékeltetik a táj drámai szemléletét, a realista tájképbe bujtatott látomást. E szemléletnek előzménye és folytatása Remsey oeuvre-jében fellelhető, alábbiakban elemezzük, de legerőteljesebben egyik példaképének, Csontvárynak művészetében mutatható ki. [48] Csontváry Castel-



6. Gauguin: Önarckép-karikatúra 1889. Washington, National Gallery

Iamare di Stabia című 1902-es festményén fedezünk fel hasonló kompozíciós megoldást: a tengerből nagy ívének az ég város fölötti íve szimmetrikusan felel meg, e két ív közé szorul a városkép (9. kép). A kép jobbterében sárgásbarna színek uralkodnak, mint Remseynél, s az almazöld is megtalálható az ég alja színében. A partot Csontvárynál is füstölő gyárkémények övezik. E gyárkémények és füstjük szürkésége Remseynél a nagy szürke felület révén főtémává vált, míg Csontvárynál a „szorongó” tengerből a főmotívum. [49] E különbség ellenére is érzékelhető Remsey művén az a törekvés, hogy a látott természeti motívumot belső vízióként jelenítse meg.

Azonban Remsey „víziós” festészete más természetű, mint Csontváryé. A természeti motívumból kiindulva kevésbé tud látomást felidézni. Az ő látomásai eredendően belülről fakadnak, [50] felfokozott képzelőerő termékei s erősen szociális indíttatásúak. [51] Az ihlettől az alkotásig



9. Csontváry Koszta Tivadar: Castellamare di Stabia 1902. Pécs, Csontváry Múzeum



7. Gulácsy Lajos: Szerelmespár 1910. MNG



8. Remsey Jenő: Dunaparti részlet 1913. MNG

vezető folyamatot legjobban saját szavaival jellemezhetjük: „Ezekben a hónapokban egy mélyen tragikus bánya-szerencsétlenség rázta meg egész Európa lelkiismeretét. E szerencsétlenség a belga bányavidék Courrières városkájában történt, s a hivatalos vizsgálat megállapította, hogy a kapitalista vezetőség kapzsi és önző hanyagsága... többszáz vájár életét fullasztotta az aknák halálos sötétjébe. Ez a viharzás az én lelkemet is megragadta: a mély megindultság, a részvét áradása, az emberi testvérietlenség közönye feletti felháborodás egész valómban megrendített. Ebben az idegizgalmi állapotban látomás jelent meg képzeletemben. Óriás szénhalom alól két ökölbeszorított, feketére szenesedett emberi kar mered vádlón az ég felé, a komoran sötétlő, égbetornyosuló gyári épületek halálos hátterére. E látomásbólkép született”. [52] A Courrières című lapon a már sajátjává asszimilált erős, sötét kontúr alkalmazásával ér el drámai hatást [53] (10. kép), tömören, plakátszerűen kiáltva szét az átértett tragédia mélyén rejlő társadalmi mondanivalót. Saját vallomása szerint [54] ez az esemény fordította figyelmét a társadalom elnyomott rétegei, az érlelődő szocialista irodalom felé. Csizmadia Sándor verseit olvasva született meg grafikai sorozata. 20–22 lapból állt a művész visszaemlékezése szerint, de ezekből sajnálatosan csak Az Iga változatait, [55] valamint a Moloch című lapot és vázlatát ismerjük. [56]

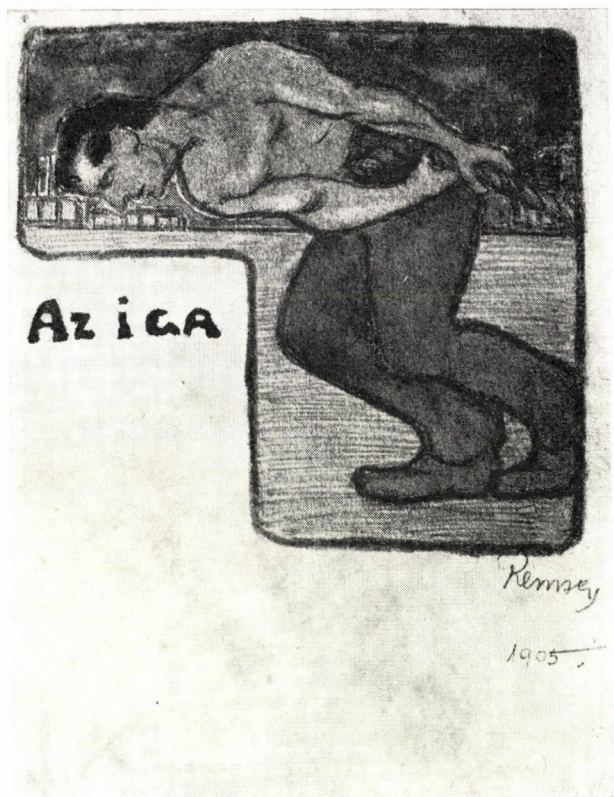
Az Iga vázlatán égővörös, gyárkéményekkel tagolt háttér előtt két görnyedt férfi látható, amint erejüket megfeszítve, járomba szorított fejgel „húzzák az ígát”. Az Iga és A Moloch vörös háttere és a fekete, széles kontúrok a művész lázadásának, tiltakozásának hangjai (11–12. kép). „A gyár fölött hatalmas, hullámzó pirkadat terjengett. E véres háttérből karcsún és tisztán rajzolódtak ki a magas kémények sötét tetői” — írta a kortárs orosz művész, Kuprin Moloch című kisregényében. [57] Költői képe szinte párhuzama Remsey műveinek. „A munkások mezítelen, tűz-szikkasztotta, szénporos, fekete teste minduntalan legörnyedt, ilyenkor hátizmaik és csigolyáik élesen kiütköztek.” [58] — írja Kuprin, s jeleníti meg Remsey. De ugyanezek a gondolatok éltetik a kortárs belga költő, Verhaeren ipari költeményeit is. Remsey szocialista érdeklődésével tehát egy egész Európában felbukkanó tematikához, művészi ars poeticához kapcsolódott.

„S a művészet, mely templomot emel,
De élni nem tanít, hitelt nem érdemel.”

— írja később A boldogok szigete című művében. [59] mely összefoglalója a századelő érzés- és gondolatvilágának. Szocializmusa nemzeteket összekapcsoló volt: „... itt se nemzet, se ország, se haza / Egybekeveredve



10. Remsey Jenő: Courrières 1906 előtt. Ismeretlen helyen



11. Remsey Jenő: Az Iga 1905. A művész tul.

görög, német, francia” [60] — írja az ideális emberi közösségről, de műveinek témája is bizonyítja ezt.

A 22 lapot 1909-ben állította ki az egyetlen budapesti Salon des Refusées-kiállításon a Gresham-palotában. [61] A kiállítás megnyitóján megjelent az éppen Magyarországon tartózkodó Axeli Gallén-Kallela. Ő baráti kapcsolatban állott Gorkijjal, aki Oroszországból menekülve nála vagy a tuusulai művészcsoporthoz töltött időt. [62] Remsey művein felfedezte a Gorkijéhoz hasonló szociális érzést és a saját művészetével rokon formavilágot. [63] A zene fontosságának hangsúlyozásában is hasonlóképp vélekedtek. [64] A szimbolizmus zene-értelmezését Remsey már az 1909-es KÉVE-kiállításon szereplő műveivel (Ember a hárfával, Beethoven) is kifejezte, és megfogalmazta Saul és Dávid című, a 30-as években készült festményén, mely a zene hatalmát hivatott ábrázolni. Gallén-Kallela úgy vélte, az autodidakta művésznek Párizsban kellene tovább tanulnia. [65] Közbenjárásának kettős eredménye lett: egy nyári müncheni és bécsi tanulmányút a képvasárlásokból, s egy hosszabb tanulmányi idő, melyet Gödöllőn kellett eltöltenie.

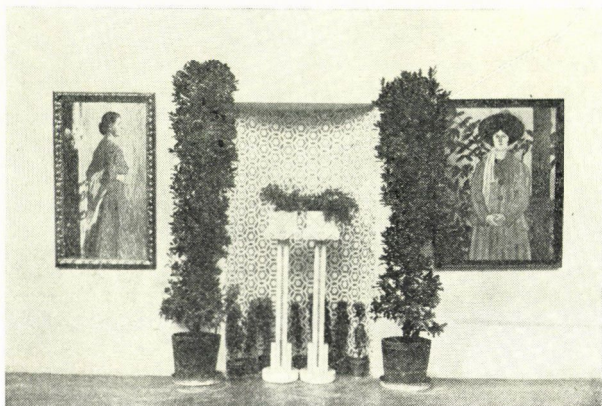
A Salon des Refusées-n kiállított művei alapján Remseyt a KÉVE tagjává választották, [66] s már az ezévi (1909) KÉVE-kiállításon sikert aratott drámai hatású „stilizáló” műveivel és finom arcképeivel, [67] melyek még ugyancsak ebben az évben a KÉVE berlini kiállításán, majd a nagyobb német városokban is szerepeltek. [68] A kiállítás enteriőrjéről készült fotón láthatjuk a nővéréről, Remsey Gizelláról festett térdképet [69] (13. kép). A háttér szabatosan festett falevelei, a kalapos gömbölyű arc, kerek alak világos, tiszta színekkel, árnyékolás és átmenetek nélkül megjelenítve Rousseau műveit idézi. [70]

1909 késő őszén került Remsey Körösfői – Kriesch Aladár gödöllői házába ösztöndíjasként. [71] Ezt megelőzően



12. Remsey Jenő: A Moloch 1906. A művész tul.

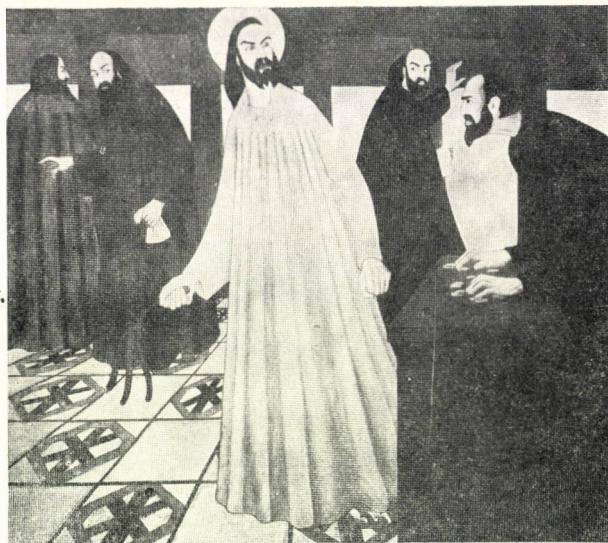
egy budapesti kerületi betegsegélező pénztárban dolgozott tisztviselőként. [72] Gödöllőn aztán olyan közösséget talált, mely nemcsak korábbi elveinek felelt meg (szerinte az első szocialista munkaközösség volt), hanem későbbi művészetszemléletére is döntő hatást gyakorolt. Otthont találhatott ott, ahol az elv nem a hogyan volt, hanem: „mi az embert, a művészt keressük, s ha azt megtaláltuk, teljesen reá bizzuk, hogy miként tudja elintézni művészetét.” (Körösfői megfogalmazása.) [73] Remsey emberi, művészi alapállása közelállt a gödöllőiekéhez. Említett grafikai sorozatát éppen az a Csizmadia-verseskötet inspirálta (Küzdelem, 1903), melyet Nagy Sándor, Körösfői—Kriesch



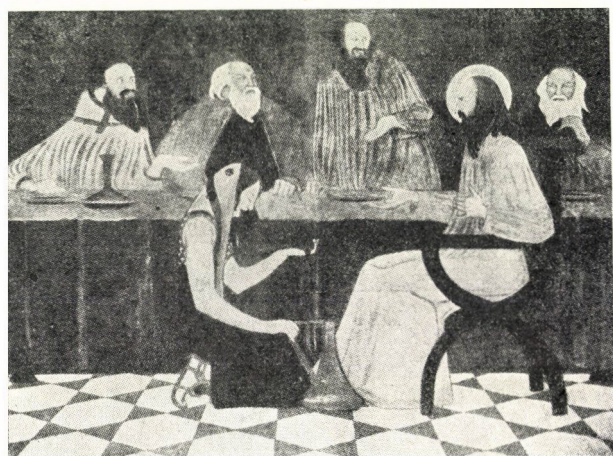
13. Málnai Béla: *Interieur a KÉVE II. kiállításán.* (Fotó) Jobbra látható Remsey Jenő: *Gizella c. festménye* 1909. Ismeretlen helyen



14. Remsey Jenő: *Mária eljegyzése* 1909. Ismeretlen helyen



15. Remsey Jenő: *Krisztus kiűzi a kufárokat* 1909. Ismeretlen helyen



16. Remsey Jenő: *Magdolna Jézus lábainál* 1910. Ismeretlen helyen

Aladár alkotótársa illusztrált. Gödöllőn hasonló légkört talált ifjúkora szellemi otthonához, a Szűz utcai műteremhez is. [74] Másrészt Gödöllőn otthonra lelt új vallásos festészetével. Biblikus kompozíciói a ruszini elv jegyében a témáknak új tartalmat adtak, megőrizve azonban a történetek eredeti jelentését, mely az örök példa erejével nagy lélegzetű művek alkotására készítette a művészt (Mária eljegyzése, Krisztus kiűzi a kufárokat, Magdolna Jézus lábainál) [75] (14—15—16. kép). A képek az 1910-es bécsi KÉVE-kiállításon már szerepeltek. [76] A gödöllőiek művészet-vallásával rokonszellemű művek falfestmények hatását keltik sikkompozíciójukkal, határozott körvonalú tiszta színeikkel. A sikot a Mária eljegyzésén egy horizontvonallal lezárt csupasz táj határozza meg, a másik kettőn a képsíkkal párhuzamos, oszlopokkal tagolt architektúra. A Mária eljegyzésének alázatosan térdelő, lágyvonalú nőalakja szinte belesimul a főpap hosszúúra nyújtott, Schiele Két férfi nimbusszal c. tusrájának alakjaira emlékeztető figurájába, sötét ruhájának erőteljes vonalakkal plasztikussá tett redőibe. Kettőjük csoportjától külön áll József. A két férfi frontális beállítása szoborszerű nyugalmat kölcsönöz alakjuknak, s ezt a nyugalmat a plasztikus redők mozgatják

meg ugyanúgy, mint az Ónarcképen. A térdelő Mária profilalakja viszont egészen sík. A profil és a frontális beállítás rokonítja művét a gödöllőiek vallásos festészetéhez, akik a Raffaello előtti reneszánsz festészet két sajátosságát emelték ki és használták fel műveikben. A korareneszánsz a XIX. század eleje óta ideálja a festőknek. Az apokrif téma is e korszakban vált kedvelté. A XIX. század megújuló vallásos festészetének a nazarénusoktól kezdve Fritz von Uhdeig és Maurice Denis-ig, célja volt a vallást közel hozni az emberek mindennapi életéhez. Ennek egyik módja a mindenki életében előforduló esemény (például az eljegyzés) aktusának szépséget sugárzó, áhítatot keltő megjelenítése. A művészet segítségül hívta a vallást ahhoz, hogy az élet egyszerű mozzanataiban rejlő értékeket felfedje és tudassa az emberekkel. „Az egész emberi élet tele van műalkotásokkal, kezdve a bölcsődalokon, táncokon, alakoskodásokon, daloláson, az isteni tiszteletekig és nyilvános szertartásokig. Mindez egyképpen művészet” — foglalta egybe az életet és művészetet Tolsztoj. [77] Mindkettővel összefonva a vallást oly módon, hogy helyébe az életben létező művészet vallását állította. E Gödöllőn is vallott gondolatokról terméke Remsey festménye.

A Magdolna Jézus lábainál című festményen e gondolatoknak megfelelően Krisztus a művészet jelképévé válik, mely megemészté a hozzá közeledőt. Magdolna pedig az alázatot testesíti meg, miként F. M. Brown Péter apostol lábát mosó Krisztusa. Krisztus és Magdolna alakja nyugodt, mozdulatlan az előtérben, hasonlóképpen síkfigurák, mint Mária volt az előbbi képen. Magdolna gyengéd mozdulattal tartja kezében haját, hogy azzal Jézus lábát megtörölje, előtte a „drága kenet” kancsója. A hosszú asztal túlsó felén ülő négy hitetlen férfi sikkba szerkesztett, demagógus csoportja a lejátszódó jelenet feletti felháborodott megdöbbenés kifejezője. Az ő alakjuk plasztikusan formált, bő, nagy koponyaikkal redőzete és gömbölyű arcuk révén. A gömbölyű forma vagy görbe vonal térbeliséget éreztet, de mozgást is, amint a szecesszió vonalelméletének megfogalmazója, Walter Crane mondta: „mihelyt görbe vonalakat alkalmazunk, azonnal feltámad a mozgás gondolata, gyöngéd vagy erőszakos mozgás gondolata, a vonal görbületének kisebb vagy nagyobb mélysége szerint.” [78] Mindez nem mond ellent a szecesszióban megkívánt két-dimenziós képfelettel. A képsíkkal párhuzamosak a képterek, melyekben éppen a szecesszióban önállósult kifejezőeszköz: a vonal mint festői alapelem kelti fel a mozgás érzetét.

A Krisztus kiűzi a kufárokat című festményen Krisztus alakja az igaz művészet szimbóluma lesz, mely azokat, akik „árulnak és vásárolnak vala a templomban”, [79] a művészet templomában, nem tartja magához méltóknak. Azaz a művészetikkel kereskedőket, „hatalmi és személyes érdekekért” művészkedőket. [80] Krisztus kissé elhajló alakja a kompozíció központja, mindkét oldalán két-két kufár megbolygatott csoportja látható. Krisztus és a kufárok megformálása egyaránt plasztikus, az erős különbség köztük ruhájuk színében jelentkezik. Krisztus alakja fehér, míg a többiek sötét színekkel jelenítettek, a szereplők közti ellentét színbeli megfogalmazása szerint.

A gödöllőiek magyar mondavilágát felelevenítő művészetéről már szóltunk. Ékes példái az azonos témát a legváltozatosabb műfajokban és művészeti ágakban is feldolgozni tudó gödöllőiek munkásságának az Attila-mondát megjelenítő műveik: a velencei magyar kiállítási pavilon üvegablakai és mozaikjai Nagy Sándortól illetve Kriesch Aladártól, Nagy Sándor szőnyegterve Attila hazatérése vadászatról címmel, [81] Ildikó című gobelinje, mely Attila egyik feleségét, az Isten kardját magához vevő Aladár anyját állítja középpontba. [82] Ezekhez tartozik, hiszen kapcsolatban állottak egymással, Kós Károly sajátkezűleg illusztrált, igen szépnívélzettel megírt, a székeségre vonatkoztatott története Attila királról ének címmel. [83] A hun-magyar mondavilágát dolgozta fel Remsey is azokon a művein, melyeket az 1909-es KÉVE-kiállításon bemutatott. Címeik: Alán leányai, Az isten kardja (vízfestmény), Az isten ostora (vízfestmény), A fehér ló, Buda halála, A fehér szarvas.

A csodaszarvas története magyar eredetmonda. [84] A századfordulón hun és magyar eredetmondának tartot-

ták, a két vezér nevével magyarázza elképzelésüket. [85] Huszka József, a Magyar ornamentika szerzője [86] egy Hampel Józsefnek írott válaszában megállapítja: „nem tagadható ki a honfoglalók hagyatékából a szarvas, az istenfa.” Mint díszítőelemről feltételezi, hogy „vallási, jelképes jelentősége volt”. Ez ősi motívumokhoz-szimbólumokhoz való visszatérést a romantika indította el a filozófiában, művészetekben. A romantikában az eredetiség elve, mely a nemzeti eredetiséget is jelentette, a nemzeteszemély kialakulásával párhuzamos jelenség. [87] A figyelem a nemzetek ősköltészete és a népköltészet felé fordult. A népművészet kincseinek feltárása, mintául vétele későbbi keletű, de indíttatásában a romantikához tartozik. A magyar eredetmonda képi megjelenítése gyakran éppúgy összefonódott az ősi népi díszítő motívumok alkalmazásával, mint a költészetben a tematika a népköltészet formái sajátosságaival. [88] Szép példája ennek Körösfői-Kriesch Aladár Szarvasok című faliszőnyege. [89] Remsey e témához is kapcsolódott műveivel.

A gödöllői környezet ültette el benne a magyar népművészet iránti érdeklődést, Erdély emlékeinek tiszteletét. [90] Gödöllőn készült első gobelinje: A csodaszarvas, [91] mely az 1910–11-es bécsi vadászati kiállításon díjat nyert. [92] Szőnyegének erőteljes kontúrokba foglalt formái, az átlós kompozíció, ezen belül a formák ritmikus ismétlődése a festészet és díszítőművészet egységét hozta létre. [93] Mint említettük, a szarvas, csodaszarvas témája a többi gödöllői mester munkásságában is felbukkan. Sidló Ferencnek az Országos Levéltárban őrzött Csodaszarvas-szobra, Zichy István Hunor és Magor című műve tartozik még e témakörbe, valamint Nagy Sándor Hunor és Magor című sgraffitója a veszprémi színházban. De említhetnénk korábbi bőrmunkáinak dekoratív szarvasmotívumait is csakúgy, mint Körösfői szarvas-szimbólumú ex-librisét. [94] Remsey szőnyegét ógobelin technikával Prunner Ilonka szőtte. (17. kép)

Remsey további művein eltávolodott a magyar mondai és biblikus témaköröktől. Táblaképei aközvetlen expreszivitást képviselik. A képek egy csoportja mintha az 1909-es tanulmányúton látottak hatása alatt készült volna. A Koldus című festmény [95] torz, vigyorgó figurájának groteszkuságában előzménye Rózsaffy Dezső portréja, mely Szalmakalapos férfi címen is ismert [96] (18. kép). Térdkép, szembenállva ábrázolja a műkritikus-festőt, akárcsak Remsey első Ónarcképe, vagy akár Rippl-Rónai Maillol-portréja (19. kép). A világos nyári öltözet, a zsebetartó kéz a modell hasonló beállítását bizonyítja. A megvékonyodott kontúrral való formaadás s a formák szögletessé válása mindkettőjükénél gazdagabb színvilág megjelenésével párhuzamos. Amint Rippl-Rónai Maillol-portréjánál, úgy Remsey e művénél is utalhatunk Cézanne művészetére, a színek feszítő erejéből épülő formáira. Természetesen portré esetében a modell személye is meghatározó jelentő-



17. Remsey Jenő: A csodaszarvas 1910. Ismeretlen helyen



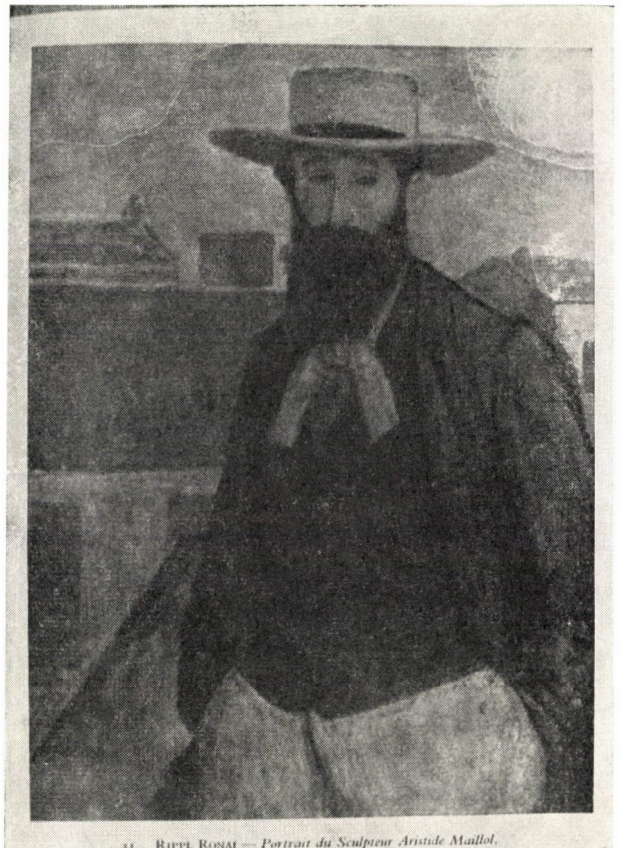
18. Remsey Jenő: Rózsaffy Dezső arcképe 1909. MNG

ségű. Rózsaffy Dezső portréján a szögletes formaadást feltehetően „a hosszú vöröses hajú, kissé gnómszerű” alak sugallta, „karakterizálásra, expresszív erőre készítette ecsetét.” [97] Az e képen megjelenő naiv expresszivitás az 1909-es tanulmányút során mélyült el, s jutott kifejezésre a 10-es évek nagyméretű festményein.

A Rózsaffy-portré előzménye a világos, élénk színek használatában, határozott formáiban. De a zöld és piros színek taszító ellentéte az utóbbin, a kegyetlen vigyor a humánus nélküli emberi lény képe, reakció a szépségkultusznak hódoló századforduló művészetére, a torz valóság fokozott torzítása, melynek előzményei erőteljesen a német művészetben mutathatók ki. [98] De fiatalkori, még Szűz utcai példaképeinek hatása is észlelhető, s ezek Toulouse-Lautrec groteszk, körvonalakkal jellemzett plakátfigurái, illetve Mednyánszky vad és mámoros csavargófejei, Gulácsy bohóc-képeinek (Bohóc, szájában szegfűvel. 1907–1909) torz fintora (20. kép). [99] A Koldus alakjával az expresszionizmus jelentkezik Remsey festészetében (21. kép), s kibontakozik A borozók, illetve a Félkegyelműek című, többalakos kompozícióiban. [100] „Az embersűfölség mesterei, Németalföld groteszk festői, az idősebbik Pieter Brueghel és társai igazították útba. Ifjúságának volt egy korszaka amelyikben flamand grimace vigyorgott minden emberi ábrázolatán” — írja e képeiről Elek Artúr. [101] Kétségtelenül észlelhető rokonságuk, de Remsey művei kevésbé csúfondárosak, inkább tragédiaérzet kifejezői. Azt az állapotot mutatják, amikor az emberek elvesztik emberi vonásaikat, tekintetük kiüresedik, arcuk bohócmaszkká válik (szájak), mely nem a művészember létkérdésének elrejtője és kifejezője, hanem a

bohóc más értelmezése: a nagyhangú, felelőtlenül hadonászó kegyetlenségé. A torz arcok és görcsös kezek „hangsúlyozása határozott kontúrvonallal” mindannak elhagyása és mellőzése, „ami az emberi testben lágy hatású”. Hozzátehetjük, annak is, ami az emberi lélekben emberi. Mednyánszky elmélyülten festett csavargófejeiben kereshetjük elődeit (Abszintivó, Szieszta 1898 k.; Csavargófej 1896 k., Ágrólszakadt 1900 k.). De a Mednyánszky-arcok segítségével kiáltanak, emberi voltukra esik a hangsúly. Remsey figurái taszítóak, annak ellenére, hogy a művész nem elriasztani akart arcaitól, hanem — amint maga vallotta — figyelmet felkelteni az elesettek iránt a szeretet jegyében. [102] Ez értelmezés felé mutatnak Gulácsy bohóc-önarcképeinek fájdalmas torzításai, „keserű, öntéppő” iróniából eredő dermesztő vigyorai. A Bohóc, szájában szegfűvel c. kép önarcképnek tekinthető. Tollas kalapja, égőpiros szája már Remsey Pipás önarcképén is megjelent, de a Kolduson észlelhető először a kiszolgáltatottság kíméletlen grimasza.

1913 változást hoz Remsey festészetébe, amely a borozók vonalas és a Félkegyelműek plasztikus stílusának ellentétében fejeződik ki. A Félkegyelműeknek egy kétalakos változata is készült már plasztikus stílusban [103]. Az erős zöld színek hasonlóan torz alakokat jelenítenek meg és vesznek körül, de „groteszk plasztikuság, túlzó kolorizmus váltja fel a foltfestés és a komoly színek drámaiságát.” [104] A kép bocskoros, vigyorgó, torz alakjainak arca és teste egyaránt az eddig használt erős ecsetvonások mellett a modellált színezés által válik plasztikussá, ami új jelenség Remsey festészetében. Megmarad viszont e képen és a továbbiakban is a puszta háttér, mellyel a figurák — vetett árnyék híján — nincsenek kapcsolatban. Az alakok így erőteljesen kiemelkednek a képből, szinte közelednek a nézőhöz, látomásos jellegük fokozott.



19. Rippl-Rónai József: Maillol arcképe 1899. Párizs, Musée National d'Art Moderne

A két stílus közti átmenetet képviselte a Nagybányai aranyás című festmény. Visszatértek az önarcképek erős, vastag kontúrjai, a hajló formák, melyek majd a ruhák redőzetében, valamint az arcokon fognak plasztikushatást előidézni. Az alak tájbahelyezése is hasonló formában él tovább: a kép alsó terét keskeny sávként töltötte ki a csupasz hegyes táj, melyből az előtérben kiemelkedett egy halom, s ezen állt a teljes képet hosszában betöltő figura. Az alak ily módon a néző szemhatára (a tájháttér) fölé magasodik, úgy, mint a biblikus festményeken, s ettől, valamint a nézőre tekintő szemektől lesz a kép monumentális hatása. (Hasonló jelenség figyelhető meg a kortárs Pór Bertalan biblikus, allegorikus kompozícióin.)

Remsey nagyméretű művei tehát plasztikus felfogásúakká válnak. [105] Korábbi műveivel kapcsolja őket a látomásos jelleg és a figyelmeztető szándék. A tényleges látomás lett a művész modellje Remsey Párkák című festményén. „1914 kezdő hónapjaiban rémlátomásaim voltak. ... egy irdatlan és az egész emberiség fölé



20. Gulácsy Lajos: Bohóc, szájában szegfűvel 1907–1909. MNG



21. Remsey Jenő: Koldus 1912. A művész tul.

égbenyúlóan fölnyúló és össze-vissza cikázó erővonalú háttérre rajzolódó hegycsúcsra a három Moirát pillantottam meg, akik valami irtózatot nyugalmú, de kérlelhetetlenül kemény elhatározás kifejezésével vonásaikon a XX. század emberének zord, de új sorsát szőtték és fonták végzetes rokkájukon.” [106] A mű címe Párkák 1914 lett. [107] s már ugyanebben az évben szerepelt a KÉVE müncheni kiállításán. [108] A Párkák ugyanannak a tragikus életérzésnek kifejezője, mely eredményezte Csontváry művészetében a magárahagyott emberiség Panaszfalát, „a sorsa fölött sopánkodó, hörögve fohászkodó, ugyanakkor sorsának magát aláztatosan alá is vető” Fohászkodó Üdvözítőt, [109] a „Minden egész eltörött” Ady-panaszát, vagy Ferenczy Károly festészetében a tobzódó napsütésben jajongó emberi fájdalmat (Keresztlevétel 1903). Azaz az elvesztett támasz, az Istenben való hit megrendülése, a sorsnak kiszolgáltatott ember tehetetlensége, rémülete, a természet szenvtelensége tükröződik e képen is, összefonódva a küldetésstudattal, a művész felelősségével. [110] Távoli párhuzama a képnek a kortárs amerikai Vedder Három párka c. festménye (Atlanta, USA), mely az életérzés általános meglátára utal.

Hasonlóan érzékelteti ezt a Pythia című festmény a delphoi jósnő szoborszerű ábrázolásával, [111] melyet már a kortárs kritika is az expresszionizmus képviselőjének látott. [112] A kép más néven Szegény bábu csináló asszonyként ismeretes, mint a művész édesanyjáról készült portré. [113] (22. kép.) A csontos, beesett arc ugyanaz, mint a korábbi Anyám c. portrén, s mint Picasso Nyomorgó nő c. festményén (1902). Picasso képén a hideg kékek és zöldek ellentéte sugallja a kiszolgáltatottság érzését. (23. kép) Remsey képén a színvilág mindössze a barnára és zöldre, különféle sötét árnyalataira redukálódott, melyekből Picassoéhoz hasonló erőteljes körvonalakkal bontakozik ki a számlayon ülő fapapucsos, kendős nő alakja. Fejét glória övezi. Ő az egyik támasz, akihez a világháború embertelensége elől a művész menekül, a másik Mednyánszky László, az ifjúkor óta ideál, [114] akiről

Remsey visszaemlékezése szerint — s valószínűleg vele azonosan vélekedve — Gulácsy így nyilatkozott: „Csak egyetlenegy isteni élet, egy istenember van az egész tavaszi tárlaton, ez ... belémered égő szemével az örök végtelenségbe. Főnséges, mint maga az Isten. Egy Mednyánszky.”[115] Mednyánszky naplójegyzeteiben a látható dolgok és a láthatatlan, belső szellemi mag összekapcsolásáról olvashatunk.[116] Gulácsy, a Szűz utcai csoport lelke közös céljukat Mednyánszkyhoz hasonlóan fogalmazta meg: „olyan műveket alkotni, amelyekben a felszín szépségein átút a végtelen isteni élet, a lélek és a szellem örök sugárzása.”[117] És majd a gödöllői mester, Körösfői is hasonló elvet fejt ki Gallén-Kallela Axeli művészetéről című írásában:[118] a „künn és a benn” harmóniájának jelentőségét, egyedüli üdvözítő voltát a művészetben, a látott dolgok átélésének szükségességét. Hármójuk (Mednyánszky—Gulácsy—Körösfői) tájfestészetének vannak közös vonásai, ilyen a festésmód,[119] a sziluettfestés[120] vagy a színhasználat,[121] amit Remsey is átvesz. Valóság és látomás egyesítéséről tanúskodnak képeik, amit Mednyánszky így indokol naplójában: „Az öreg naturalizmus csődöt mondott, a fotográfia által tárgyatlanná vált. Ma már csak áttételekről és kvintesszenciákról lehet szó.”[122]

Remsey tehát hasonló elképzelésű művészcsoportokban élt és dolgozott, amelyekben Mednyánszky ars poetikája érvényesült és követőkre talált. Így azután a világháborúban az északi fronton rajzolóként összetalálkozva Mednyánszkyval[123] megjelenítette portréban azt a festőt, aki felismerte az embertől független természet zordságának és a háborús pusztításnak egységét,[124] az emberiség által produkált borzalom láttán a természet rejtélyes szenvtelenségét, hogy az elszabadult örületnek nem gátja a természet sem, s így az Ember magára maradott, sorsa tragikus és kilátástalan[125] (24. kép). Amint Ferenczy, Csontváry és Remsey korábbi művein is észrevettük már e felismerés jeleit, a háború betetőzte, realizálta azt, ami-



23. Picasso: Nyomorgó nő 1902. Toronto, Art Gallery



22. Remsey Jenő: Pythia (Szegény bábu-színáló asszony) 1915. A művész tul.

től féltek, amit éreztek. Szimbolizmusuk, mely a magára hagvatottság érzésében támaszt kereső, sejtésbe kapaszkodó volt, most kiteljesedett „a természettel szemben érzett ellenséges felfogás”-ban.[126] Ferenczy Pieta-vázlatain (1914) a természeti környezet teljesen eltűnik, sűrű fekete háttér lép helyébe. Remsey festményein vihart jelző sárgászöld és barna színek világítanak meg teljesen kopár tájakat. Ebben a vészjósló, kiürült világban jeleníti meg döbbenetes látomásait.[127] A kopár tájháttér a korszak festészetében más, természettől elidegenedett művészek munkáin is megjelenik. Példa rá Picasso: A komédiás családja c. 1905-ös festménye, vagy Pór Bertalan Hegyibeszédje, melyen Remseyhez hasonlóan olvasztja a figurákkal azonos formavilágba az érdektelenné vált környező tájat.

A természet ezután „jégbe és hóba dermedt kietlen” úttá vált Remsey művészetében.[128] Sebesültek című nagy festményén óriási szekér vonszolja a háború áldozatait, akik fölé „a kozmosz gloriolát rajzol”. [129] A kozmosz, mely utolsó mentsvára maradt a közönyös természet, igazságtalan társadalom, megrendült istenhit után az emberiségnek. A festmény ugyancsak belső látomás vázsonra vetítése, eltúlzott expresszív erővel, melynek egyik eszköze a majd minden képen alkalmazott alulnézetre komponálás: a csupasz tájnak a kép alsó részébe süllyesztése, a hatalmasra növelt előtér.

Hasonló látomást vetett papírra Remsey 1916-ban Az eszeveszettek című drámájában[130] a meghasonlott, belső támaszát veszített emberiségről. A világháború okozta kilátástalanság sivataggá változtatta az emberi életet és a környező világot — vallja elsőik között Remsey. A háború áldozatait megörökítette Erdélyi menekültek és



24. Remsey Jenő: Mednyánszky László 1917. Kiscelli Múzeum

Máramarosi menekültek című festményein, valamint egy hasonló könyvmonatán.^[131] E művek családot ábrázolnak, három generációt, akiket egyaránt megviselt a háború. Az Erdélyi menekültek című festményről^[132] azonban a pusztítás ellenére kemény élni akarás sugárzik, amit érzékeltet az apa rokkantsága ellenére feszes tartása és az anya—gyermek kihangsúlyozott szerepe. Az anya védőn áll a két férfi mögött, összekapcsolva őket a túlélés reményében.

A háborúban először tartalékos pionirként, majd hadifestőként résztvevő művész^[133] az embertelenségek közepe is megőrizte reményét, vágyát az emberibb élet megvalósítása iránt. Ennek bizonyítéka, hogy a Tanácsköztársaságban vöröskatonaként vett részt, de tanúsítja egy 1919-es rajza is, melyen a vörös zászlóval karját magasba lendítő alak a győzelemben való hit kifejezése.^[134] A proletárdiktatúrától várta megvalósulni ifjúkori, Mednyánszkyra emlékeztető eszméit. A nép töretlen idealizmusa, egyszerű élete volt Mednyánszky példája a társadalom megreformálására vonatkozó terveiben. 1894-ben, mikor Tolsztoj Szevasztopolját olvasta, alakult ki benne az a nézet, hogy a „boldog sziget”, egyfajta népi demokrácia kiindulópontja: „el kell menni a nép közé, és úgy kell élni, mint a szegény munkások, hasonlóan a jámbor szívű nazarénusokhoz.”^[135] Mednyánszky gondolatainak tartós hatásáról Remsey Boldogok szigete című álomképménye tanúskodik, melyben madáchi versezettel, maeterlincki meseszövevél hasonló gondolatot fogalmaz meg^[136] újra, a Tanácsköztársaság bukása ellenére, más módját mutatva fel az ideális társadalom megközelítésének. Ez a mód a múlt század utópikus elképzeléseivel rokon. Mind ezek továbbélésében, mind festészetének alakulásában Remsey Jenő művészete az eszmék és stílusáramlatok lecsapódásának tükré úgy, mint gödöllői festőtársainak, s a kor sok mesterének munkássága, kiknek életműve még feldolgozásra vár.

Keserű Katalin

JEGYZETEK

1 Lengyel Géza: A kecskeméti művésztelep alakulásáról. Nyugat, 1909. Lyka Károly: Festészeti életünk a Millenniumtól az első világháborúig. Bp. 1953. 14, 40. l.

2 W. Hofmann: A modern művészet alapjai. Bp. 1974. 20. l.

3 Az új, modern szentkép Hunt Világ világossága című festménye, a ruszini természetcentrikusság a „természetes természet” látványának érzéstartalati visszaadását eredményezi (L. Hevesi: Altkunst-Neukunst, Wien, 1909. 512. l.), az esztétikai környezet kialakítására pedig megalakult kézműves céhek 1861-ben.

4 Malonyay Dezső: A magyar nép művészete. Bp. 1907. 8, 12–13. l.

5 Magyar Iparművészet 1903. 2. l. Indoka: „nálunk a szent karácsony gazdagodásig pusztulást, károsodást, szegényedést jelent. A szeretet ünnepe sok millióval teszi szegényebbé hazánkat, s a statisztika ebben az irányban megdöbbentő számokat mutat. Ekkor arat ugyanis nálunk a külföld, jelesül az osztrák ipar. S ez az aratás többre rúg, mint a mit az ország búzájaért a külföldtől bevesz.” Az említett társulat a Magyar Iparművészeti Társulat.

6 Baktay Ervin India című könyve alapján: A Gandhi-dráma naplója. Jelenkor, 1975/8. 726. l.

7 1902. 298. l. Hivatalos tudósítások.

8 Hunor és Magyar nyomában. Bp. 1967. 134. l.

9 I. kötet, Bp. 1935 alapján Bierbauer Virgöl: A magyar építészettörténete. Bp. 1937. 12. l., illetve Voit Pál: Régi magyar otthonok. Bp. 1943. 38. l.

10 Vándorutaim Ázsia szívébe, 1902.

11 Vita Zsigmond: Körösfői-Kriesch Aladár és a diódi festőtelep. Korunk, 1973. 1774. l.

12 Uo. 1775. l.

13 Dénes Jenő: Körösfői-Kriesch Aladár, Bp. 1939. 24. l. 1900 után Kriesch Aladár helyett ő lett a telep központi alakja (Vita i. m. 1778 l.), de Kriesch azért leléptetett 1904-ben, 1912-ben (uo. 1777. l.). Tom von Dreger Diódon, 1907-ben keltezett szép portréját ismerjük Frey Rózsáról (j. j. f. Zur Erinnerung an die Dióder Blütsage. Tom. Diód 12/VIII 07. o. v. Szentendre, Feit Magda).

14 Dénes i. m. 49. l.

15 Pók Lajos: A szecesszió. Bp. 1972. 79. l.

16 E. Lucie-Smith: Symbolist Art, London, 1972. 95. l., Humbert: Les Nabis. Genève, 1954. 32. l. Eszerint Sérurier Talisman

című képe volt a stílusközvetítő Gauguin (Pont-Aven) és az Académie Julian növendékei között, ahol ez idő tájt Sérurier mint „másiér” működött. Hasonlóképp emlékezik M. Denis is, őt idézi Chassé: Gauguin et le Groupe de Pont-Aven. Paris, 1921. 79–80. l. Továbbá Rewald: Le postimpressionisme. Paris, 1961. 339. l.

17 Dénes i. m. 48. l.

18 Tudvalévő, hogy ezek az eszmék a múlt században csak eszmék maradtak, de alapjai voltak a folyamatnak, mely a szecesszió műhelyéhez, majd a Bauhaushoz vezetett. Munkásságuk megmaradt egyedi művészi tárgyak készítésénél. Képzőművészetüket a szimbolizmusával együtt Tolsztoj elvetette. (Mi a művészet? Szeged, 1899. 42. l.).

19 Dénes i. m. 50–51. l. Tudor-Hart ittjártáról bizonyosságok 1897-es rajzai: Hungarian Fair, A Hungarian Gipsy. (Alasdair Alpin Mac Gregor: Percyval Tudor-Hart. London, 1961.).

20 Bútoriparunk helyzete. Magyar Iparművészet, 1898. 217–218. l.

21 Boér Vilma 1914-ben kelt levelében beszámol arról, hogy a festőrezeda nem vált be, és hogy cochenille-magot gyűjtött. Frey Erzsébet 1913-as levelében az éppen Morában tartózkodó testvérének írja: „cínát szedek, amennyi tölem telik, de az nem lesz nagyon sok. Sárga margarétát már szedtem...” Kriesch levele Bécsből 1917-ből: „Hozok magammal mind a hétféle cochenille-t.”

22 Svéd kapcsolatait továbbra is fenntartotta. Bizonyítéka Hanna Nordströmmel folytatott levelezése.

23 Hilda Christensen: Laerebok i farvning med planter. Kristiania, 1908.

24 Högre Konstindustriella Skolans. Stockholm, 1913.

25 Körösfői-Kriesch Aladár: Gallén-Kalléla Axeli művészetéről. Művészet, 1908. 191–193. l.

26 Uo.

27 Kriesch Aladár felolvasása a művészetről.

28 Petrovics Elek: A gödöllői telep kultúrtörtérvéiről. M. Ipm. 1909. 7. l.

29 A KÉVE célját fogalmazza meg e szavakkal Rabinovszky Máriusz: Két korszak határán. Bp. 1965. 309. l.

30 Remsey Jenő: Szecesszió, spirituális művészet, Vigilia, 1973/II. 753. l.

31 Uo. 754. l.

- 32 A Festő: 11×13 cm, tempera, aquarell, ceruza, papír. Gödöllő, a művész tulajdona. A Kerámikus: 11,4×13,3 cm, tempera, aquarell, ceruza, papír. Gödöllő, a művész tulajdona.
- 33 Rippl-Rónai mint példakép szerepel Remsey i. m. 747. l.
- 34 Dr. Lázár Béla: Rippl-Rónai Józsefnél. Modern művészet, 1905. 204. l.
- 35 Művészképzés. Uo. 26. l., A téli tárlat. Uo. 99–100. l.
- 36 Paul Sérusier elmélete.
- 37 M. Denis: Zűrzavar és tisztaság. (Pók: i. m. 213. l.)
- 38 Iványfőné: Rippl-Rónai József iparművészeti elvei és iparművészeti tevékenysége kiadatlan levelei nyomán. Művészettörténeti Értesítő, 1964. 272. l.
- 39 Aurielt idézi Komlós: A szimbolizmus. Bp. 1965. 75. l.
- 40 J. j. l. GR. 1905. 22,8×13,5 cm. Gödöllő, a művész tulajdona.
- 41 J. b. l. R. o. v. 114,5×77 cm. MNG.
- 42 1889. Texas, magánygyűjtemény. Gauguin hatása Rippl-Rónai közvetítésével érvényesíthetett Remsey művészetében.
- 43 Kosztümös önarckép címen egy másik képet is festett (Bp. Beretvás Ferenc tul.), melyen ugyanebben az öltözetben látható. A pipás önarckép: o. v. Nagykovács, Arany János Múzeum. 100×71 cm jbf 910.
- 44 Rózsa Gyula: Jegyzetek kiállításokról. Népszabadság, 1964. július 23.
- 45 Leírása Rózsa i. m. A kép: 1909, 89×73 cm. o. v.
- 46 1908 k. o. v. 77,9×62,9 cm. Gödöllő, Remsey tulajdona.
- 47 Más néven Ködfoszlás a Dunán. o. v. 85×128 cm j. j. l. R 913. MNG.
- 48 Remsey még gimnazista korában színésznő nővére, Gizella révén kapcsolatba került a Thália Társasággal, melynek „diszletmestere” Gulácsy volt (Remsey i. m. 749. l.), így került aztán a Szűz utcai műterembe Erdei Viktor, Gulácsy, Nagy Balogh János, Lehel Ferenc körébe (Lehel: Gulácsy. Bp. 1923. 37. l.). E közösség nagyra tartotta Csontváryt, olyannyira, hogy feladatuknak Csontváryéhoz hasonló művészet teremtését tekintették, „amely nem áll meg a forma forradalmánál, hanem a látványt látomássá, a jelenséget jelenéssé emeli.” (Remsey i. m. 751. l.) E céllal egyezik Remsey jellemzése Csontváry 1909-es kiállításáról: „megdöbbentően drámai, s végeredményben spirituális expresszionista”. (Uo. 753. l.).
- 49 Németh Lajos: Csontváry, Budapest, 1970. 68. l. Ezt bizonyítja a fehérén festett hullámok különbsége is: Remsey-nél alig fodrozódó, Csontvárynál „haragos hullámtörés”.
- 50 Ő maga írta meg: Remsey Jenő levele. Nyugat, 1921. 309. l.
- 51 Már a gimnáziumi önképzőkörben is forradalmi verseket „firkált” (Remsey i. m. 748. l.).
- 52 Uo. 752. l.
- 53 M. Ipm. 1906. 120. l. repr. Ismeretlen helyen.
- 54 Remsey i. m. 752. l.
- 55 Az Iga vázlata: ceruza, aquarell, papír. 14,2×11,6 cm j. b. l. Remsey 905.
- Először változat 19,7×14,7 cm j. j. l. Remsey 1905.
- Második változat 1907-ből: 56,8×39,7 cm.
- 56 A Moloch vázlata: 22,1×15,8 cm j. j. l. 1905. RG.
- A Moloch: 28×19,4 cm j. j. l. RG 1906.
- Mind Az Iga, mind A Moloch változatai Gödöllőn Remsey tulajdonában.
- 57 Kisregények, Bp. 1973. 35. l.
- 58 Uo. 54. l.
- 59 Bp. 1932. 126. l.
- 60 Uo. 179. l.
- 61 Története: Remsey: Szecesszió, spirituális művészet. Vigilia, 1973. 752. l.
- 62 Fénykép Gorkijról és Gallén-Kallela két gyermekéről. (Kirsti Gallén-Kallela: Isäni Axel Gallén-Kallela II. kötet, 1965.) Pusztay János: Szempontok a finn századforduló értékeléséhez. Művészet, 1975/9 41. l.
- 63 Remsey A kísérteties kastély című képét megvette (Remsey i. m. 752. l.), A város című képét megvettette Kohnert Adolf gyűjtővel. Remseyt lefestette, a képet magával vitte.
- 64 A Szűz utcai műteremben is mindennapos volt a muzsikálás. (Remsey i. m. 750. l.)
- 65 Uo. 753. l.
- 66 Uo. Rabinovszky i. m. 309. l. szerint ugyan Remsey alapító tag volt. 1910-ben a kiállítási bizottság, 1914-ben az ügyvezetőség tagja. (A KÉVE III. kiállítása. Katalógus. A KÉVE VIII. könyve. Bp. 1916.)
- 67 Lengyel Géza: A KÉVE kiállítása. Nyugat, 1909. Bölöni György: Képek között. 118–119. l. A cikk 1909 november 7-én jelent meg a Magyar Nemzetben.
- 68 Remsey i. m. 753. l.
- 69 A Ház 1909. 237. l.
- 70 Lengyel József: MA 1917. 1. sz. 14. 1.: A kritikáról, a Remsey testvérekről és a Kéve kiállításáról című írásában megemlíti Henri Rousseau hatását, bár más, ma ismeretlen, Kelenföldi töltsé című festményével kapcsolatban.
- 71 Remsey i. m. 753. l.
- 72 Damjanich utca.
- 73 Húsvét, a Céhbeliek első könyve. Bp. 1914. 24. l. A legkülönbözőbb művészeket tömörítő gödöllői művésztelepre is elmondható ugyanez.
- 74 Gödöllőn is nagy szerepet játszott a zene, az irodalom (Remsey: i. m. 824. l.), de megtoldva azzal, hogy a szövegírók és mesterek együtt voltak részesei a művészetnek. Olyan műveket hoztak létre együtt, melyeket az emberiség boldogítására szántak. A Boldogok szigetében Remsey megfogalmazása szerint: „Hol a művészet is új alakban él / Nem az alkotás, boldogság a cél.” (146. l.). E művek a mindennapi használati tárgyakat is emberi tartalommal voltak hivatva megtölteni. Remsey szavaival (Uo. 158. l.): „Bizony sok cifra földi asztal / ... és rajt egy éhező soha / Nem tanulja meg, hogy mi a lakoma, — / Mondom az ilyen drága mív / Az asztal eszméjéhez sohse hív. / S elbujhat itt e masszív konstrukció / Mellett...”
- 75 Mária eljegyzése. Tempera, papír. Szerepelt a KÉVE 1909-es, II. kiállításán. Repr. A Ház 1909. 220. l. Krisztus kiűzi a kufárokat. A Ház 1909/8. 221. l. Magdolna Jézus lábainál: A Ház 1911/3–4. 132. l.
- 76 Remsey: Szecesszió, spirituális művészet. Vigilia, 1973. 824. l. A Magdolna Jézus lábainál c. kép szerepelt a KÉVE III. budapesti kiállításán is 1910-ben. Bécsben Remseyt kiállított művei alapján a Hagenbund tagjává választották. (Művészet 1910. 269. l.)
- 77 I. m. 51. l. Tolsztoj nézetei a század elejére már a magyar olvasóközönségnek hozzáférhetővé váltak, sőt gondolkodó követői is akadtak, mint például Schmidt Jenő Henrik.
- 78 Walter Crane felolvasása a lipótvárosi Casinóban 1900. október 16-án. Bp. 9. l. A preraffaelita F. M. Brown képet ismerhette Remsey, mert Körösfői könyvének egyik illusztrációja volt. (Kriesch Aladár Ruskiról s az angol preraffaelitákról. Bp. 1904.)
- 79 Máté 21. 12.
- 80 Körösfői: Miért álltunk össze mi céhbbeliek című írásában néhány évvel később fogalmazza meg ugyanazt. (Húsvét, a Céhbeliek első könyve. Bp. 1914. 23. l.)
- 81 M. Ipm. 1909 14. l. repr.
- 82 Uo. 13. l. repr. Más források szerint (germán mondák) Ildikó ölte meg Attilát. Jordanes Priscusra hivatkozva írja: Attila Ildikóval tartotta menyegzőjét „s határtalan jókedvében szokása ellenére többet ivott. A bor fejébe szállt, orra vére eleredt, torkába szállt, s megfojtotta.” (A magyar nemzet története I. Bp. 1895. 327. l.) Az ábrázolás mindenesetre mentes a vészterhes jelektől, kifejező eszközöktől. Ildikót szimmetrikus kompozícióban, két sasmadással karján ábrázolja, nyugodt tartásban, feltétlen méltósággal, mintegy ösnyaként. Tehát inkább a szövegben említett mondai változat asszonya. Ugyanakkor másik eredetmondánkra is utalhat, miszerint tululmadár jelent meg Álmos anyjának álmában. Ennek a mondának azonban Attilával nincs kapcsolata. Viszont ez az egyidőben élő kétféle változat és maga a választás eredménye igen fontos adalékul szolgálhat a gödöllőiek történelem-szemléletéhez.
- 83 Közéttéve a M. Ipm. 1909. mellékleteként.
- 84 Bizonyítja ezt Hunor, az onogurok őse (Adorján Imre—Berente Judit: A török művészet forrásai felé. Művészet 1975/6. 48. l.), neve is népnévvé azonos.
- 85 Arany János: Buda halála: Rege a csodaszarvasról.
- 86 Megjelent 1898-ban. Az idézet M. Ipm. 1899. 149–157. l.
- 87 Horváth: A romantika. Bp. 1965. 42–43. l.
- 88 A díszítő motívumok ősiségével kapcsolatban írja Huszka az istenfárl: „még ma is élnek a székeley kapukon alakjukban, vallási jelentőség nélkül.” (Válasz Hampel Józsefnek. M. Ipm. 1899. 149–157. l.)
- 89 193×115 cm. Kriesch Margit tul. j. középben l. KA. Feltehetően azonos Dénes 226. tételével. Eszerint: skandináv gobelin, készült 1913-ban.
- 90 1912-ben feleségével, Frey Vilmaival járt Magyarvákon, Bánffyhyunadon a jellegzetes, négy fiatornyos, sátorotetős templomoknál, melyek Körösfőt, Nagy Sándort és a fiatal építészeket oly sok mű alkotásában ihlették. (Kós Károly, Kozma Lajos).
- 91 Repr. M. Ipm. 1911. 15. l.
- 92 Remsey id. m. 824. l. A bécsi kiállításon Körösfői is szerepelt két frizzel: Medvevadász, Sólyomvadász.
- 93 Mint térábrázoló és síkművészet értendő.
- 94 Nagy Sándor börmunkáiról Gellér Katalin: Nagy Sándor gödöllői festő és iparművész munkássága. Bölcsészdoktori disszertáció, 1975. 69. l. ELTE, Művészettörténeti Tanszék. Körösfői ex librise: M. Ipm. 1903. 132. l.
- 95 147,5×118 cm. o. ceruza. v. j. j. f. RG 1912. Gödöllő, Remsey tulajdona.
- 96 O. v. 110×72 cm j. b. f. R 909. MNG.
- 97 Ybl Ervin: Remsey Jenő. Művészet, 1964. 28. l.
- 98 Lásd Lovis Corinth örvöngő, embertelen figurát (Mártýrium, 1907. Odysseus harca a koldussal 1903.), Káthe Kollwitz csonttá soványodott tragikus alakjait (A vég 1897.), Egon Schiele torz, szögletes arcait (Shaw vagy az írónia, 1912), Kokoschka végletes, maszkarcú figuráinak görcsös mozdulatait (Színházi plakát 1908.).
- 99 Toulouse-Lautrec példaképként szerepel Remsey i. m. 749. l. Gulácsy művét az 1909-es pesti kiállításon vagy a MIÉNK tárlatain láthatta.

- 100 O. Ceruza. v. 120×108 cm j. b. f. R 1912. Gödöllő, Remsey tulajdona.
- 101 A Műbarát 1923. 1064. 1. Korábban a Münchner Neueste Nachrichtenben Willy Burger fogalmazta meg ugyanezt. (A KÉVE VIII. könyve. Bp. 1916.)
- 102 Remsey Jenő levele. Nyugat, 1921. 309–310. 1. Gulácsy bohócáiról: Szabadi Judit: Gulácsy. Bp. 1969. 12–13. 1.
- 103 Énekes koldusok vagy Utcai énekesek címmel o. v. 1913. 161×109 cm MNG.
- 104 Írja a képről Rózsa Gyula i. m.
- 105 A plaszticitást már kihangsúlyozta Elek Artur i. m. 1065. 1. illetve Ybl Ervin id. m. 28. 1.
- 106 Remsey: Szecesszió, spirituális művészet. Vigilia, 1973. 825. 1.
- 107 O. v. 140×150 cm MNG j. j. l. R 914.
- 108 Ybl i. műben írja: „lehet, hogy a német művészettől kapott impulzusokat. Párkák című képe kimondottan festett szoborcsoportozat plasztikus sziklacsúcon.” A művész emlékezései szerint a kép előbb készült, mint 1914-es müncheni utazása. (Remsey i. m. 825. 1.)
- 109 Németh Lajos i. m. 104. 1.
- 110 Csontvárynál utal erre Németh i. m. 187. 1., illetve Jászai: Csontváry kritikai jegyzetek. München, 1965. 14. 1.
- 111 O. v. 137×120 cm j. j. l. 1915. Gödöllő, Remsey tulajdona. E címmel szerepelt a KÉVE 1917-es, X. kiállításán. Nemzeti Szalon 16. 1.
- 112 Lengyel József: i. m.
- 113 E címet az ismeretlen helyen lévő első változatról kapta, melyen a nőalak szemben, széttárt karokkal ül, kezében félig kész kis emberfigurával. Remsey műveit Picasso kék korszakával összevetette a KÉVE 1914-es müncheni kiállításának kritikusa, W. Bürger. (I. m.)
- 114 Lásd Remsey i. m. 747. 1.
- 115 Uo. 750. 1. Remsey Gulácsy-idézete szinte azonos Bálint Rezső Mednyánszkyt jellemző szavaival. (A Ház 1909. 27–28. 1.) Feltehetően Bálinttól ered tehát a vélemény, aki Remsey barátja lehetett. (Remsey: B. R. festő képe. A KÉVE III. kiállítása. 1910.)
- 116 Kállai: Mednyánszky, Bp. 1943. 62. 1.
- 117 Remsey i. m. 750. 1.
- 118 Művészet 1908. 191. 1.

119 A festésmódra jellemző a vékony festékréteg, mely olyanira áttetsző, hogy a fák, vékony törzsek, ágak szinte ráleheltek ecsetvonásoknak tűnnek.

120 A sziluettfestésre példa Mednyánszky: Derengő hajnal, Körösfői: A dombi lugas, Gulácsy: Vízparti fák című festménye.

121 Kedvelt színiük a zöld és vörösbarna (Kállai i. m. 97. 1. Mednyánszkyról). Erre épül Körösfői Tájképe is.

122 Kállai i. m. 105. 1. Az idézet 1916-ból való.

123 Remsey i. m. Vigilia, 1974. 40. 1.

124 Kállai i. m. 65. 1.

125 O. v. 65×53 cm j. j. f. Remsey 917. Kiscelli Múzeum.

126 Welck: A szimbolizmus elnevezése és fogalma az irodalomtörténetben. Helikon 1968. 218. 1.

127 A gödöllőiek Ferenczyvel való összevetése azért fontos, mert a szakirodalom mindeztidáig élesen elkülönítve tárgyalta őket. Pedig a stíluson kívül tények is szólnak arról, hogy Gödöllő és Nagybánya között kapcsolat állott fenn. Ez a tény Remsey és felesége 1913-as nagybányai tartózkodása (Réti: A nagybányai művésztelep. Bp. 1954. 330. 1. szerint Remsey Jenő és Remsey Jenőné 1913-ban az iskolában dolgozott), mely alkalommal Frey Vilma készített egy finom aquarellt a nyári öltözetben, ernyővel ülő férjéről. (j. j. l. Nagybánya 1913. Gödöllő, Remsey tulajdona). A természet elhagyásának monumentális hatására felfigyelt Remsey művein W. Burger i. m.

128 Remsey i. m. 38. 1.

129 O. v. 1916. kb. 140×180 cm volt. A Magyar Nemzeti Szövetség Géza utcai székházából tűnt el. Egy változata Sebesült-szállítás címmel a MNG tulajdona. o. v. 72,7×99 cm. j. b. l. R. 130 Megjelent 1932-ben a Spirituális Művészek Szövetsége kiadásában, Budapest.

131 Máramarosi menekültek. Könyomat j. j. l. Remsey 916 32,3×24,7 cm. Gödöllő, Remsey tulajdona.

132 Gödöllő, Olajos család tulajdona.

133 Remsey i. m. 1973. 826. 1., illetve 1974. 40. 1. Megelőzőleg a pöstyéni kórházban volt. (A KÉVE VIII. könyve 1916.)

134 Ceruza, aquarell, papír 24,1×6 cm j. b. f. 1919 R Gödöllő, Remsey tulajdona.

135 Kállai i. m. 34. 1.

136 145. lapon: „Mit ér az égbenyúló kultúr épület / ha nem köt össze élő szeretet / Királytól le, — utolsó emberig / Minden szívet, — és nem részesedik / Belőle minden lélek egyaránt.”

JENŐ REMSEY À LA COLONIE D'ARTISTES DE GÖDÖLLŐ

Jenő Remsey est l'un des membres encore vivant de la colonie d'artistes de Gödöllő, cet atelier de l'Art Nouveau hongrois des années 1900. Quoique peintre autodidacte, sous l'influence de ses voyages d'étude et des événements culturels en Hongrie de l'époque ouverts aux courants d'idées européennes, ses activités sont marquées par des grandes tendances de style du début du siècle. Débutant, il subit l'influence de l'art de Rippl-Rónai par l'entremise duquel le synthétisme a gagné pied en Hongrie. L'exposition Gauguin de 1907 à Budapest devait toutefois influencer directement sur l'évolution de son sens de forme artistique également. Le style changé, expressif de Picasso mûri sous le signe du synthétisme fut le principal inspirateur de la seconde période créatrice de Remsey. Parallèlement à ses orientations européennes il intègre ses oeuvres organique-

ment à l'histoire de la peinture hongroise. Outre l'art de Rippl-Rónai, il se rattache avant tout à l'oeuvre de Gulácsy empreint de symbolisme et par cela il s'apparente aussi à ceux de deux autres peintres, de Mednyánszky et d'Aladár Körösfői-Kriesch, chef de file de la colonie d'artistes de Gödöllő. Considérant l'ensemble des formes, les oeuvres de Remsey reflètent plus vigoureusement la relève de style du début du siècle: la recherche expressionniste d'une issue de l'Art Nouveau qui s'observe aussi dans l'art des Huit. La période s'achevant avec la première guerre mondiale de l'oeuvre de Remsey fournit donc un exemple du développement qui marquait l'art de plusieurs de nos petits-maîtres marchant avec l'époque, mais dont l'oeuvre n'a pas encore été analysé.

REMSEY JENŐ, A GÖDÖLLŐI MŰHELY MESTERE

A magyar szecesszió egyik fejezete

I. Bevezető

Nagy rejtély a magyar szecesszió és nagy epizód. Talány, hogy amikor véget ért földrészünk képzőművészetében a görög-római eszmény kétezres éves folyamata, hogy amikor a klasszikus fizikát felváltotta a relativitás, és az emberiséget gyökerestül átalakító szocialista forradalom készülődött a XX. század fordulóján, hogy akkor ebben az összetett pillanatban még egyszer, a fejlődés fő áramlatától távol, az ember szecessziót játszik virágfüzerekkel, múltba révedező ornamentika lázas kutatásával. Nagy fontossággal játszik úgy istenigazából az atomkorszak küszöbén. Lényeges, hogy ebben a váltó pillanatban megengedi magának a játék fényűzését; így születik meg a kultúra szecesszió-szigete a kubizmus, a forradalom, a rakéták korszakában. Nem lényegtelen, hogy az ember felnőtt értelemmel és játékos szívvel lép a Minden-ségbe, úgy tűnik, hogy a fejlődés főáramlata nem valósulhatott volna meg e vonzó mellékág nélkül.

Más meglepetés is adódik. Az, hogy megszűnik a századfordulón a magyar képzőművészet ütemvesztése. Valaha csak Markó Károly szintjét tudta felvonalatni Vörösmarty időtlen lírája ellenében, de az új század hajnalán olyan felgyorsulást végez, hogy egyetemes európai előőrské válik. Igaz, ez az eddigi legnagyobb minőségi változás kora az emberiség életében, - kultúránk győzi erővel, energiával. Általános vonás, hogy a festészet, az egyes nemzeti művészetek egy nyomvonalon haladnak; az osztrák képzőművészet szecessziós tartalmú, a bolgár, román reális elemeket foglal magában. Mi, kelet franciái, - a teljes horizonton tájékozódunk; uraljuk egyúttal népünk vizuális öntörvényeivel ezt a tág látóhatárt. Nagybánya a müncheni finom naturalizmus és az impresszionizmus értékeit egyezteteti, a vásárhelyi, szolnoki festők Munkácsy örökségét folytatják, a Nyolcak a kubizmus és expresszionizmus nyomába erednek és a gödöllői műhely megteremtí a magyar szecessziót. S ami lényeg; valamennyi irányzat európai színvonalon működik, - munkamegosztással. Mindegyik festőcsoport valamilyen fontos részt vállal a kísérletezésekben, a hagyomány őrzéséből. Művészetünk megújulásának egyik fejezete a gödöllői szecessziós műhelyhez kapcsolódik a századfordulón. Két lényeges dologra szeretnék utalni előljáróban. Arra, hogy bartóki tettek számát a népművészethez való szerves összetartozásuk, melyet fejlesztendő kiindulópontnak tartottak. Ki-ki a maga egyéniségének, képességének nyomvonalán. A másik lényeges mozzanat, hogy a gödöllői műhely a századfordulón a magyar Körösfői-Kriesch Aladár, Nagy Sándor, Remsey Jenő, s svéd Belmonte és a finn Yrjö Liipola révén nemzetközi csoport.[1] Emlékeztet nagyszabású, 1909 őszén bemutatott kiállításuk a Nemzeti Szalonban, ahol rajtuk kívül Remsey Zoltán, Juhász Árpád, Sidló Ferenc művei is szerepeltek.[2] Mind elmentek azóta, csak művészetük maradt fenn és Remsey Jenő, aki utolsó mohikánként testesíti a magyar szecessziót. Értük is, helyettük is dolgozik dandár energiával, diadalmas termőkedvelő, fejlődésre mindig kész figyelemmel és mohósággal. Remsey Jenő képzelete nyitott faktor, fogadó mélység és sugárzás, - önmaga jelenség.[3] Művekkel bizonyítja ma is,

hogy a gödöllői műhely a magyar szecesszió expresszionizmusba növekvő európai fontosságú fellegetvára, - nyitány és lehetőség.

II. Remsey Jenő festői korszakai

Ami lenyűgöző; töretlen fejlődése. Festői indulásának szecessziós hangvétele szociális együttérzéssel párosul az 1910-es években, - ekkor festi „A bánffyhungyadi koldus”-t, „A babacsínáló asszony”-t, mely a „Párkák” és az első világháború borzalmaival idéző „Sebesültek” mellett életművének központi vonulatához tartozik.[4]

E művek lírai elemeket is tartalmaznak, a szecesszió és expresszivitás ötvöződik bennük; eszmény és életismeret, azonosulás az élet szenvedőivel; humánus. A drámai hang optimizmussal átitatott, nem nyomasztó. Remsey Jenő ars poeticája már ekkor hirdeti a fény, az emberiség, a béke primátusát az árnyék és a háború felett.

Ezt követi bibliás korszaka a húszas évek elején. Mindez eléggé általános témát jelentett akkori képzőművészeti életünkben, elég, ha Derkovits és Egy ilyen témájú műveire utalok, ez határozza meg egy ideig Remsey Jenő képzeletét is, melyet több alkotása bizonyít. (Csónak a háborgó tengeren, Mózes és az égő csipkebokor stb.)

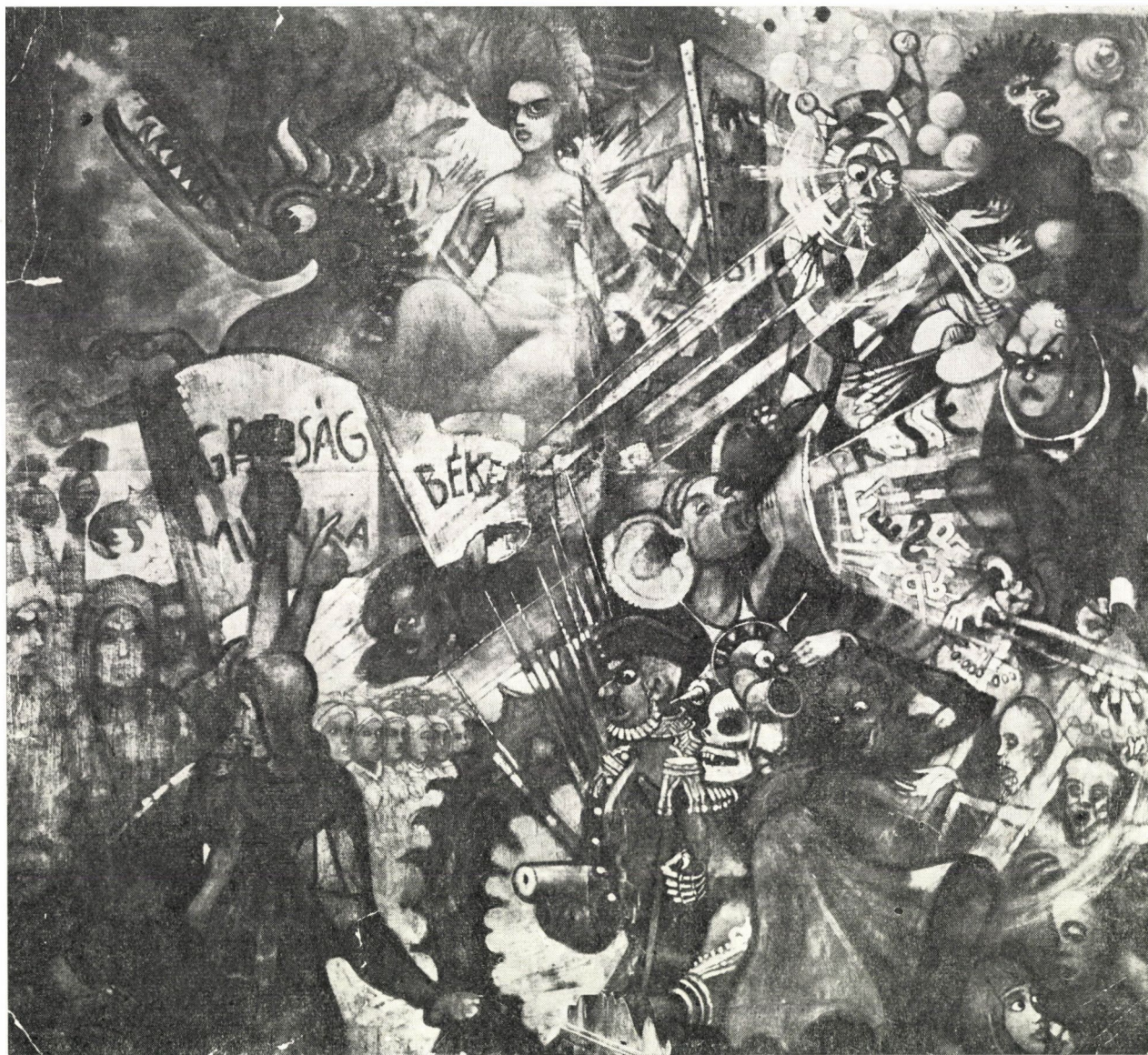
Az igazi felismerést sugaras sávokkal szabdal, fényjelenséget rögzítő festményei jelentik, melynek egyéni alkalmazása 1932-től mindmáig meghatározza művészi karakterét. Mindmáig ez a stílusa, mely „maga az ember”. Ezen korszakának legfőbb mondanivalója a fény festői vizsgálata. A külső fény vizuális megfigyelése Rembrandt művészetében érte el máig túl nem szárnyalt magaslátát. Azóta történt egy-két lényeges mozzanat. Mindenekelőtt az, hogy a fizika felfedezte a fény kettős természetét, megállapította, hogy a fény hullámmozgás, korpuszkuláris jellegű terjedés. Remsey Jenő festményei nem elsősorban a külső fényt elemzik, hanem e kozmikus fénynek és a lelkelet belső fényének a találkozását. A fény eszme is, az ember lényege, nemcsak a napforrás helyváltoztatása. A valóságban is, Remsey művészetében is. Ez az intenzitás, ez a feszült összetettség minden képének központi gondolata. Az ember úgy világosodik meg, hogy önmaga is világít; fogadja és sugározza a fényt. Minden felülete színekkel mosolyog, nem az emberi tekintettel, de ez a mosoly két fényforrásból építkezik; termő otthona az ember és a kozmosz, az emberben válik igazán anyagivá, általános alapegységgé. Sugaras korszakában egyik főműve a „Múza”, melyet 1946-ban a „Proletár Madonna” követ.

Ezek után következik az a természeti tünemény, mely azt eredményezi, hogy Remsey Jenő 1957-ben Párizsba utazik, ahol festészetét megújul. Ekkor már túl van a hetvenedik életén. Mások ilyenkor már pihennek, emlékeznek, - ha tudnak egyáltalán. Ő, nem. Ő korszakot nyit életművében, mely máig tart a párizsi képek sorozatában. Tizianói lendülettel tárja fel Verlaïne hajdani kocsmájának belső fényeit, csipkeruhákban tündöklő cirkszi lovarnóket, nizzai jósnőt, matrózkocsmát, Párizs fényben és árnyékban egyaránt bővelkedő természetrajzát. Itt találja meg igazán önmagát Adyhoz hasonlóan,

ebben a szellemtermő városban olyan időpontban, amikor mások régen befejezik életművüket. Ő kezd. Festészete kislányt figyel a párizsi metrón, bepillant a kávéházakba, színházi páholyokba, képpé hívja meg a kis kék kalapot és a szajnai utasokat, felfogja Párizs képi költészetének lényeges rezdüléseit. Szociális érzékenységi palettája e metropolis ellentmondásait is megörökíti a párizsi csavargók, midinettek, proletáraszonyok, apácák és utcanők alakjában, sőt a „Tökés és proletár” formák ellenpontozásában jelenik meg. Intellektuális vonulatokat is figyel Picassó és az amerikaiak c. képen, de érzékeli a színésznő négy arcát, sőt Rainut figyeli a „Chabert ezredes”-ben. Színekkel fordít zenét, képzőművészetté alakítja Vivaldi Concerto grosso-ját és Chopin Cisz-moll prelűd-jét. Olykor ironikus, máskor szelíd festői hangvétele párizsi anyánál és a My fair lady-nél időzik, egy nap történetét mondja el a nyár tobzódó sugárkéveivel. Remsey Jenő „vagány festő”, egy párizsi gamin hamisítatlan bájjával és helytállásával húzza az ecsetet, Yves Montand szellemi magatartásához hasonló elpusztíthatatlanságával. Ezért mondhatjuk azt, hogy Remsey Jenő elsősorban nem festő, hanem jelenség. Pipázójában, Ruttikay Éva arcán is fény bujkál, már a holnap reflexe a maga

jóindulatával és értelmével, ezt a lelkületet keresi, kutatja, találja Remsey fénykévéje. Ezért sugárzik élő napsugárként „Mmmle Eglantine”, ezért fürdeti fénnel a „Matrózkocsmát”, ezért kíséri színnel ragyogtatott képlelem-betűkkel Gerard Philip alakját, mert hisz abban valamásos erővel, hogy mindenki az élet főszereplője. E festészet röntgenszeme átvilágítja figurái valóját, s a monoklis dőlty helyett a cirkusz táncosnőjét nevezi meg az „élet szépenek”. A „Bárban” pöffeszkedő milliommot szinte Ady szigorú szemével nevezi meg festőileg „Disznófejű Nagyúr”-nak, Ady költeménye után hatvan évvel, de időszzerű hitellel. A Pigalle hobójai, clochardok, vampok vonulnak képein, de tiszta ellenpontként megjelennek felületein a zenehallgatók, Kohut Magda, Hepburn arca, s derűt, hitet, szépséget, - kellemes áramlatot fakasztanak.

Mitől egyéni Remsey Jenő művészete? Önnön bátorságának friss vállalkozó kedvétől, természetességétől, mellyel nem is olyan egyszerű egyszerűséggel bevilágít az Élet-utcába, a múlt és a holnap nem teljesen ismert dimenziójába. Onnan szerzi kincseit szecessziós forrásanyagának expresszív lendületével, olyan megszállottsággal és olyan szinten, hogy ma már az ő közreműködésével is Gödöllő: Európa. [5]



1. Remsey Jenő: Világkép 1964

III. Remsey Jenő festményeinek kritikai fogadtatása

Kritikai fogadtatásának általános képe; korrekten méltató jellegű. Bölöni György nyitja a sort, aki 1909-ben Remsey Jenőről így ír: „Képei már messze futnak velünk és a párizsi INDEPENDENT SZALON lázas napjaiban érezzük magunkat. Színek és formák legradikálisabb stílizálása folyik nála. Megalapozott rendszer, szinte geometrikus osztás szerint alakulnak az összevont formák, állítódznak térbe az alakok, és kapcsolódik össze szerves egységben a kép materiája”. [6] A lapos műcsarnoki szemle, a konzervatív izlés nem fogadta értékeit. Ezért Ő 1909-ben megszervezte a „Visszautasítottak tárlatát”. Itt szerepelt az „Elhagyott kastély” c. képe, melyet a Pester Lloyd elemzett, Axeli Gallen-Kalléla vásárolt meg, melynek 200 aranykora-összegéből ment Münchenbe tanulmányútra Remsey még 1909-ben. [7]

Remsey Jenő rendületlen energiával dolgozott, s állított ki. Többek között a KÉVE negyedik tárlatán, 1913 januárjában, ahol Lyka Károly így elemzte művészetét: „Az első terem Remsey Jenőé, s oly művészi törekvéseiről számol be, melynek első látszatra a legnagyobb összevonás és egyszerűség a legszembeütőbb jegye”. Lyka Károly méltató hangvétele 1964-ben keltezett levelében is megismétlődik, ahol a képek „egyéni zamatát” emeli ki. [8]

Az igazság az, hogy Remsey Jenő törekvéseit nemzetközi visszhang kísérte, melyet bizonyít a „Münchener Neueste Nachrichten” 1914. májusi száma, ahol Remsey Jenő éneklő koldusát, ivóját és tébolyultját Breughel és Hodler eszményeihez kapcsolja a cikkíró. [9]

Mély elemzéssel ír Róla Elek Artúr a Nyugat-ban. Botticelli lágy fény-ármények hatásait fedezi fel Remsey képeiben, mely „egész Gorkij-galéria”. Jól tapint rá Elek Artúr Remsey Jenő szociális indítékú, együttérző expresszionizmusára, mely egy új „Composantó”-t tudna benépesíteni. [10] Ha ez utóbbi el is maradt, a fényábrázolás teljesedett Remsey műveiben. Nála mosolyog a szín, nála a mosoly az ember belső fényessége, mely Akseli Gallén-Kalléla alkotásaihoz hasonlóan anatómiai tájakat eredményez. Maga Remsey is szavakkal beszél a XX. század festői fényéről, mely sugárzás, életünk kozmikus terjedése. [11]

A spirituális művészek második kiállítását 1925-ben tartották a Nemzeti Szalonban. A bevezetőt az akkor már elhunyt Remsey Zoltán poszthumusz írása jelentette, aki idealisztikus tézisekkel fogalmazta meg ars poetica-ját. Ezen a tárlaton Remsey Jenő biblikus témákkal és erdélyi tájakkal jelentkezett, s minden valószínűség szerint alaposan megfigyelte Makoldy József párizsi festményeit, melyek az Ő 1957-es sorozatának egyik előképét jelentik. [12] Újra és újra vall a fényről: „Arról, ami új képeim lényege; a fényről, a sugarakról, amelyek a dolgokból áradnak, nemcsak a napból. ... hanem a földből, a növényekből, az emberekből”. [13]

Elismeréssel nyilatkozik Clément Morro is Remsey művészetéről a REVUE LA MODERNE 1929-es számában, ahol közli a gödöllői mester „Saul és Dávid”-ról festett képét, ahol a zene sugárzó fényében szintén megdermed a gyilkossági szándék, Saul dárdája nyugalmi helyzetben marad. [14]

Ezt a művét 1930-ban más biblikus témájú képei mellett a Nemzeti Szalonban is kiállították. Istók László az „Öserő” 1934. évi számában szinte himnikus hangvételrel túlzást sem nélkülözve megállapítja, hogy „A XIX. századvég és a XX. század két első évtizede három magyar művésznek a nevét dobja föl. Gulácsy, Csontváry és Remsey alkotásait jellemzi, hogy szakítanak a múlttal. ... az expresszionizmusban priméren úttörő munkát végeztek.” [15]

A túlhaladott eszmefuttatásban igazságok is rejtőznek, így az, hogy „Remsey műveiben a fény mindenhol jelen”. A harmincas évek kritikája egyöntetűen elismerő, ilyen értelmű Teleki Pál levele is, bár Remsey Jenő 1941 januárjában „Proletárok”-at is kiállít, mely szociális érzékenységre utal, s nem a kurzus kívánalmaira. [16] Mindezt igazolja, hogy a felszabadulás küszöbén, 1944 áprilisában a Nemzeti Szalon „Spirituális művészek” 7.



2. A L'Humanite vezércikke Remsey Jenőről

csoportkiállításán olyan képeket állít ki Remsey, melyek szegény embereket, paraszt anyát ábrázolnak. [17] 1947-ben, a Szalmácssy Galériában művészek, munkások, anyák festményciklusát mutatja be, — s utána hosszú csönd következik. Egyik beadványában panaszkol, hogy évtizedekig nem fogadták el műveit a nemzeti kiállításokon. [18] Mindazonáltal Remsey Jenő nem olyan fábló faragta, hogy elkeseredett volna. 1957-ben Párizsba utazott, ahol 1958-ban, 1959-ben több tárlata nyílt. A sajtóvisszhang ismét méltatás Raymond Charmet, Juliette Darle részéről, akik az expresszív fénykezelést dicsérték alkotásain. [19] A külföldi siker érlelte hazai bemutatkozását is, mely 1964-ben valósult meg az Ernst Múzeumban. Ebből az alkalomból a nyolcvanéves mestert Dutka Mária köszöntötte a Magyar Nemzet-ben. Dozvald János a Pest megyei Hírlap-ban beszélget Vele nagykörű kiállítása alkalmából, ahol egyetlen rézkarcot sem vettek Tőle, hiába hajtott fejet tárlatával világsiker után szülővárosában. Itt is arról beszél, hogy a „század fényét keresi” új korszaka küszöbén. Ekkor, 1966-ban, 82 éves korában. Titka, törvénye, hogy minden műve nyitány, képes a szüntelen újakezdésre még akkor is, ha ez nem jelent változtatást expresszív irányán; csak teljességet. [20] Rendszeresen jár Párizsba ebben az időben, fest, kiállít és tárlatokra jár, új tapasztalatokat szerez. Bóta Vilma-nak mondja tollba szándékát az eddig „ismeretlen” kutatásáról, s közben Mentonban is bemutatkozik. [21]

Mintegy összegezőként jelenik meg Ybl Ervin Remsey-tanulmánya a MŰVÉSZET 1965. januári számában. E rendszerezett írás elemzi portréművészetét, kiemeli a Rózsaffy Dezső arcmost, a háborúellenes műveket. Részletesen szól Remsey Jenő sajátos technikájáról, mely „Az anyagból sugárzó fényt” fest. Végül így ír: „Remsey festészetében semmi tudatos számítás nincsen. Ösztönösen, megzállottan szórja szét a színfoltokat, belső látás viszi ecsetjét. Vakon hisz művészi küldetésében, a fényátjárta valóság dinamikus kifejezésében, amit a XX. század egyik legnagyobb festői felfedezésének tart.”

Gödöllön mutatták be 1966-ban a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonában levő „szecessziós képeket”, — köztük Remsey Jenő Gödöllő, Sebesültszállítás, Tavasz, Napraforgók, Pesti figurák, Ónarckép c. alkotásait. Ebből az alkalomból külön írás foglalta össze a gödöllői műhely nemzetközi határok közt mozgó történetét. [22]

Ilyen mozgalmas előzmény és küzdelem után nyílt meg Remsey Jenő párizsi képsorozatból összeállított kiállítása a Csók István Galériában, 1976 február—márciusá-

ban. A katalógus előszavát avatott szavakkal Kampis Antal írta a következő mentalitással: „Hangja azonban éppúgy, mint a vele együttérzők hangja is egyre halkabbá vált a második világégés zajában. Tulajdonképpen meg is szűnt volna, ha nem lett volna erősebb Remsey Jenő életereje. De benne volt erő arra, hogy kitörjön Párizsba, és tanulmányútjait többször megismételje. A párizsi új realista törekvések között társakat keresen magának, művészi elveinek társakat nyerjen s a színnek, kifejező formának és a fénynek új, s számára modern, bár közérthető s a látható világ elemeiből szőtt festményeit teremtsé újjá Gödöllőn. Egy évszázad háromnegyed részét foglalja le Remsey Jenő művészpályája. Joggal írtuk le tehát, hogy történelmi levegő vesz bennünket körül, amikor ennek a pályának az örökké megújulni képes erejét bizonyító hűs esztendőjét látjuk a képeken. Egy olyan művész életének koronáját, aki jó tanítvány volt, kitűnő mestere, hazai földbe, népbe kapaszkodó, széles látókörű patrióta s nemzetközi érzésű utazó. Egyszóval értékes művész.” [23]

A Pest megyei Hírlap kritikusa is több cikkben elemezte e kivételes buzgalomú festői életpályát, de a festői áramkör a közönség hangjával indult el a maga útján. [24] Az 1976-os budapesti Remsey kiállítás közönsége néhány kivételtől eltekintve lelkiületébe zárta e különös alkotásokat. Művészek, laikusok egyaránt. A vendégkönyv első bejegyzője Klinkó József, a neves műgyűjtő őszinte elismerését fejezi ki, melyet vagy ötszáz hasonló hangnemű aláírás követ. A földrajzi határ is tágas. A több, mint tízezer látogató Gödöllőről, Szobról, Debrecenből, Ráckeve-ről, Gyömrőről, Leányfaluból, Ózdról érkezett, de angol, finn, román, jugoszláv, olasz nyelven írt bejegyzések is olvashatók. A kortársak közül Kapicz Margit, Tóth László, Garabuczy Ágnes, Ágh Ajkél Lajos, Basilides Sándor festőművészek gratulálnak, Basilides is, Pátzay is a „kilencven éves fiatalemberről” beszél. Többen utalnak a magyar népművészet hatására, mások a magyar Toulouse-Lautrecnek titulálják Remsey Jenőt. Heves vita is kialakult a vendégkönyv hasábjain, mivel a Képző- és Iparművészeti Gimnázium egyes tanulói fenntartásukat fejezték ki. Egy negatívumra tíz igenlés lett a válasz éles apológiával. [25] Nyilvánvaló és felemelő egyben, hogy eddigi festői munkásságának hét évtizede szemet gyönyörködtet, értelmet palléroz, századunk magyar képi kultúrájának szecessziós-expresszív ösvénye. Pontos epizód, élő sziget.

IV. Remsey Jenő írói, műkritikai tevékenysége

Furcsa, különös, de tény, hogy Remsey Jenő nem elégedett meg festői értékeivel, mindvégig írói ambíciókat is táplált magában. Olyannyira, hogy írói neve Remsey György lett, ezt használta. 1925-ben megalapította a Spirituális Művészek Szövetségét, 1932-ben Fáklya címen folyóiratot indított, s Bányaí Kornállal, Horváth Bélával együtt szerkesztette, 1937–41 között a Nemzeti Figyelő munkatársa volt. Két verseskötetet adott ki SZENT TURUL és TŰZRÁKÓ címen. Drámái közül „Az eszevesztettek” s különösen „A boldogok szigete” ért el komoly sikert 1933-ban. Ez utóbbit Reményi József méltatta az egyik oklahamai lapban. [26] Martinuzzi c. történelmi drámáját a Kolozsvári Nemzeti Színház mutatta be 1942-ben, melyről Baróti Géza és Kárpáthy Aurél írt elismeréssel. [27] Előljáróban jegyezzük meg, írói tervei portyát jelentenek életművében, igazán jelentős tett — festészete. Visszatérve drámaírói ambícióira, kéziratai között őrzött cikkben elemezte ezzel kapcsolatos elméleti gondolataihoz társulva. Ő a kibontakozást a szimultán víziók megvalósításában látta, látja. [28]

Röviden egyetlen művére térnék ki, melyben Gulácsy Lajosnak állít emléket. A magyar szecesszió és szürrealizmus kiváló festője hosszas ideggyógyintézeti kezelés után 1932-ben hunyt el. Remsey Jenő közvetlenül halála után, 1933-ban írta Róla szóló „Dráma Na-Kong-Xypánban” c. tragédiáját. Később írt Bevezetőjében ezt a művet az első magyar szimultán drámának nevezi, magát Gulácsyt Katona József, József Attila, Radnóti, Derkovits, Csont-

váry, Nagy Balogh János, Jászai Mari eszmetársának tartja. [29] Köztudott, hogy Gulácsy Lajos 1911 körül a Thália díszletmestere volt, Remsey darabjában is így szerepel. Így írja le szerzői utasításként alakját: „A nagy festő karikatúráját kell a színen megjeleníteni. Hórihorgas, de mégis vállal, szikár férfi, akinek himlőhelyes dantei faun arca van... Magas kürtőkalapos, — s félvállra dobott lebernagy alatt sötét redingót kabát, s lábaira feszülő pantalló alkotják ruházatát”.

A szerep szerint Gulácsy vitázik az igazgatóval, hogy színészno-felesége nem kap rendes szerepet. Közben így szól az „Égi és földi szerelem”-ről: „Tizian festette. Nos, hát az itt a baj, hogy én egész lelkemmel az égi szerelmet kerestem, s azt hittem, hogy ez a hölgy lesz a műzám, — s a kitűnő művészno élő megtestesülése a földi szerelemnek, — ezer rigolyával és egy nagy garderobbal!”. Remsey saját eszményeit adja Gulácsy szájába, aki vita közben így dörög az igazgatóra: „A régi színházat csukd be, — és nyisd ki az újat”. Génusz érkezik, aki kidobálja az ócska díszleteket a szemétdombra, Gulácsy lelkesedik ezért. Késelési jelenet és különös közjáték után Gulácsy fantasztikus hősként lép a színre. Meg-megszakított monológjából idézek:

„Undorodom a földtől; ázalag
Lények sötét hazája. . .
Titáni, nagy bolond szívemmel
Mít csináljak én e sárvilágon? . . .
Egy ósdi város, — e híd, — a templom
E füstös kötömeg, s a tetők felett
Lebegő hold tanúm, hogy a századok
Mind itt benn, az én szívemben élnek. . .
Égi csodát nekünk, — vagy égi szerelmet,
Mely tiszta, szűzi, angyali, . . .
Ott, — hallgasd! Piros rubintok
Tüzét és íjjak pendülő ívét feszülten,
S egy megriadt özet, mint szökelt
Ijedt szökéssel, — szálló fehér sirályt,
Amint cikáz a zöld mélység fölött,
S egy mélyárnyú kertet beborítva
Nehézzillatú rózsák szövetével;
S mindezt egy földreszállott angyal
Selyempillával redőzött szemében,
Mely úgy tündökölt az ezerarcú éjben
Miként a nap, — s hozzá olyan
Szelidség, mint a bárány vagy galambé,
Mely rád néz kérőn és esengve,
Hogy ne bánts, mint az angyalok
Néznek Angelikó barát látomásain.”

Remek Gulácsy-jellemzés ez a nálunk hiányzó szecessziós líra, melyet ismeretlen drámába rejtezten mégis megírtak. A szerző: Remsey Jenő.

A „Na-Kong-Xypán” dráma azzal folytatódik, hogy Gulácsy megpillantja az eszményi nőt:

„Szép mindenkinek. De nekem
Évmilliók kódéből tündöklök arca”, —

„fényből szőtt alakját” csodálja. Közben Gulácsy a Madonna szemelättára öngyilkost ment ki a vízből, s az eszményi jelenet lassan vaskosabb folytatást vesz, s ez a része végleg megszakad. Úgy tűnik, hogy egy Keresztury Dezső erejű, hivatású átiró-igazító méltó nyersanyagra találta Remsey Jenő drámáiban, aki hevült lélekkel írásokat is álmodott. [30]

Pontos műtörténeti tanulmány Remsey Jenő hosszabb írása, mely a „Szecesszió, spirituális művészet” korát, mintegy öt évtizedet összegez mélyenszántó alapos-sággal, adatgazdagsággal. [31] Szó esik előljáróban a szecesszió nemzetközi mozgalmáról, a Thália megalakulásáról. Fő érdeme az írásnak, hogy a ma már művészet-történelemnek számító korszakot személyes élmények hiteles hálójával ismerteti Remsey Jenő. Érdekes adatokat tár fel Gulácsy, Csontváry, Nagy Balogh János életéből, sokszor szó szerint idézi vallomásukat. Rendkívül fontosak azon töredékek, melyek idézik a magyar szecesszió külföldi alkotóit, az 1909-es visszautasítottak tárla-

tát, a gödöllői műhely létrejöttét 1905-ben. A gödöllői Erdő utcai műterem a maga zenei, költői, festői távlataival vallási és szociális eszményeket vett figyelembe. A legnagyobbra készültek, a maradandó művészet megteremtésére. A szándék óriási volt, a valóság se sokkal kisebb, hiszen a gödöllői eszmény feloldódott a magyar képzőművészet európai eredményeiben.[32] Természetesen Remsey elfogult; túlságosan csak a szecessziót és Gödöllőt látja. Nincs is más lehetősége; egyik alkotóművésze e társaságnak. Megrázó szavakkal írja le az első világháború poklát, öccsének Remsey Zoltánnak betegségét, aki Chagallhoz hasonló műveket festett az ő megítélése szerint. Nagyon meghitt epizódban emlékeztet Gulácsy Lajosra, Körösfői Kriesch Aladárra, Csontváryra. Adatsorral jegyzi fel tanulmányában saját festői fejlődése mellett a Spirituális Művészek Szövetségének megalakulását 1925-ben és a Páklya c. folyóirat létrehozását 1932-ben. E lap munkatársai között találjuk Tamási Áront, Szabó Lőrincet, Zerk Zoltánt, Sinka Istvánt. A Remsey Jenő főszerkesztésével irányított lap felemelte szavát a zsidóüldözések ellen, s teret adott a jugoszláv, román, csehszlovák és szovjet lírának. Mindez történeti összefoglalása az expresszionizmusba hajló magyar szecesszió történetének, melynek utolsó mohikánja volt és maradt Remsey Jenő, aki irodalmi törekvéseivel és festői életútját összegezte egy másik, testvéri műfajban.

V. Remsey Jenő: jelenség

Tényleg elsősorban az. Nem vitás, — festői értékeket hozott létre, de önmaga életművén túl hatása, kimeríthetetlen derűlátása lenyűgöző. Szinte természeti tűnemény. Kilencvenéves korában siel, tuskót vág, s közben fest rendületlenül. Most, budapesti kiállítását után új műterem



3. Remsey Jenő: Párizs fényei III.



4. Remsey Jenő: Marseillei matrózkocsmá

építésére készül; 92 éves korában! Közben új képeket fest, fiatal festőket biztat, színházakkal tárgyal színdarabjainak bemutatása tárgyában. Rendre félreteszi sérelmeit, pedig nincs rendje, kitüntetése, — de sokszor visszatartották, és ő válaszul mindig megújult; egyszer, százszor. Volt ereje 1957-ben, túl a 70. életében Párizsba utazni, információkat gyűjteni, kiállítani, festeni, festeni. Ő, a bécsi Hagenbund egykori levelező tagja, a magyar és európai szecesszió egyik mestere színes ablakokat, mozaikokat, gobelint, bútorokat tervezett, drámákat, verseket írt, melyet bemutattak az USA-ban, Itáliában; mindég és töretlenül fáradhatatlan volt. A Remsey-család a hagyomány szerint Skóciából érkezett hazánkba még a keresztesháborúk idején, s a XX. században nyolc Remsey dolgozott, dolgozik a magyar képzőművészetben, Remsey Jenő, Zoltán, Gábor, Ágnes, Iván, András, Sándor, Flóra. Nagy család. Olyan emberek szövetséges társasága, akik művekkel lépték át a művészet, az idő határát.

VI. Kitekintés

Remsey Jenő életműve mementő; olyan tekintélyes értéket hozott létre a magyar szecessziós műhely, olyan európai fontosságú minőséget, hogy indokolt létrehozni kötelező gyorsasággal Gödöllőn a magyar szecesszió múzeumát, hogy a művészet és a holnap kontinentális záródokhelye legyen, az egyetemes szépség egyik változatának emberi harmóniát szerkesztő ügyelete.

Losonci Miklós

- 1 Művészeti Lexikon Bp. 1966 II. kötet 247. lap. Remsey Jenő szóbeli közlése.
- 2 Bölöni György cikke, Remsey Jenő gépelt példánya. Művészeti Lexikon Bp. 1966 II. kötet 247. lap.
- 3 Elég egyetlen példa, 1976 telén is felcsatolta sílécét, és szíet az udvaron. Az első sílécet Akseli Gallén-Kallela hozta Finnországból, s azokat Körösfői Kriesch Aladárnak, Nagy Sándornak és Remsey Jenőnek ajándékozta. Remsey Jenő szóbeli közlése.
- 4 Műtermlátogatáson jelezte számomra ezen adatokat Remsey Jenő.
- 5 Bizonyosság erre, hogy a saját sugárzása következményeként felesége Frey Vilma, gyermekei Ágnes, Iván, András, Gábor, testvére Remsey Zoltán, unokája Remsey Flóra is képzőművészként dolgozott, dolgozik. Fia, Remsey Iván fedezte fel Bada Mártát; az ő körükhöz tartozik László Lilla, Szekeres Erzsébet. Szóbeli közlés alapján szereztem ezen információt.
- 6 Remsey Jenő gépelt példánya.
- 7 A Pester Lloyd 1909-es eredeti példányából vettem az adatot. Remsey Jenő tulajdona.
- 8 Remsey Jenő bocsátotta számomra ezt a gépelt levelet.
- 9 Fényképmásolata 1914 májusából Remsey Jenő tulajdonában.
- 10 Az 1921-es NYUGAT cikke Elek Artúr tollából, a fotómásolatot Remsey Jenő bocsátotta rendelkezésemre.
- 11 Géppel írt Ars poeticáját, annak egyik példányát olvastam.
- 12 A Spirituális Művészek Kiállításának Katalógusában (1925.).
- 13 Fedor Ágnes írása a Pesti Napló egyik 1938. évi számában. (Március 20-án jelent meg).
- 14 Rembrandt híres képén is nyugalmi helyzetben van a dárda a zene hatására. Remsey képe az említett folyóirat 20. lapján látható.
- 15 Őserő 1934. 16. l.
- 16 Teleki Pál elismerő levelét 1938-ban írta, Remsey Jenő tulajdona. Pilvax Kör kiállításának katalógusa 1941.
- 17 A katalógus címjegyzékében olvastam az adatokat.
- 18 Remsey Jenő saját tulajdona.

- 19 Melléklet Remsey Jenő 1976-os kiállításának katalógusában I, Humanité 1958 II. 4.
- 20 Magyar Nemzet 1964. július 11. (Dutka Mária: Remsey Jenő kiállítása az Ernst Múzeumban.)
-
- Pest megyei Hírlap 1966. március 4. Dozvald János: Áradó fényözönben.
- 21 Saját tulajdonában láttam a cikket és évszámot fel nem tüntető fotómásolatát.
- 22 Melléklet a katalógushoz. Kiadta Gödöllő Város Tanácsának Művelődésügyi Osztálya.
- 23 Remsey Jenő kiállítása a Csók István Galériában (1976). A katalógus előszava.
- 24 Pest megyei Hírlap 1975. március 27. A nyolc Remsey (Losonci Miklós).
-
- Pest megyei Hírlap 1975. július 6. Gödöllő művészetének évtizedei (Losonci Miklós).
-
- Pest megyei Hírlap 1976. február 19. Remsey Jenő kiállítása a Csók István Galériában (Losonci Miklós).
- 25 Remsey Jenő 1976-os budapesti kiállításának vendégkönyve. A festő tulajdona.
- 26 Az 1952-ben írt cikk fotómásolatát átolvastam.
- 27 Pest 1942. március 10. (Baróti Géza cikkének fotómásolata Remsey Jenő tulajdonában látható.)
- 28 Remsey Jenő kézírata.
- 29 Ez a bevezető 1965-ben íródott, maga a dráma 1933-ban. A kézirat Remsey Jenő tulajdona. Remsey Jenő helyesírását vettem át a címnél.
- 30 Napjainkban sok, egészében nem, de részleteiben értékes művet mentenek meg ezzel a megoldással. Remsey Jenő drámái méltók az átjavításra.
- 31 Vigilia 1973 november, december, 1974. január.
- 32 A gödöllői műhely önmaga értékein túl felszívódott képzőművészetünk, de különösen iparművészetünk teljesítményében, sokszor nem eléggé kimutathatóan, de ténylegesen.

A KÖRMÖCBÁNYAI CURIA CIVITATIS GÓTIKUS TORZÓI

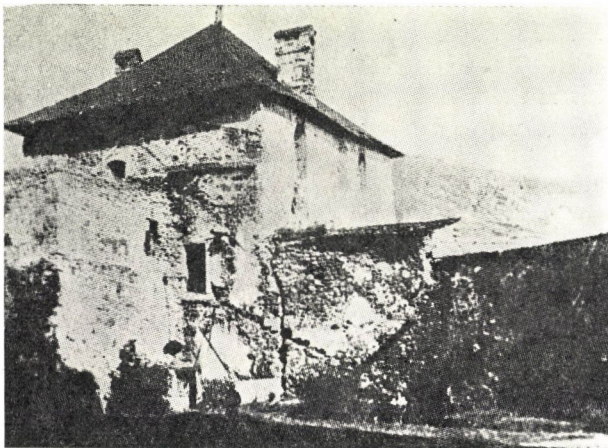
Körmöcbánya régi magisztrátusa abban a Curia Civitatis n. épületben székelt, amely a templomot övező fellegvár falgyűrűjén belül feküdt. (Hasonló volt ehhez a másik fő bányaváros, Besztercebánya Városházának helyzete is).

A körmöcbányai Városházát, a Curia Civitatis-t, Matunák Mihály egykori körmöcbányai levéltárnok, illetve Balassa Géza besztercebányai történettudós, a mai középszlovákiai Műemlékfelügyelőség tudományos munkatársának közlése^[1] szerint —, mivel az épület falai

megrepedeztek, a múlt század végén, 1898-ban lebontották. Szerencsénkre fennmaradt egy bontás előtti fényképe. Ezen még jól láthatók a zömök, nagyjából négyzetes alaprajzú — kissé lakótornyokra emlékeztető — épületnek felmenő falai. Ennek az épületnek bontásakor került elő, vált feleslegessé néhány igen nagy kvalitású kőszobor-torzó. Ezeket a — tudtommal máig publikálatlan — kis remekműveket a város múzeumába vitték. Ott vannak ma is. Fényképeikkel — a budai gótikus szoborgaléria feltárásakor — Balassa Géza barátom örvendeztetett meg.

Mivel ezeket a szobrokat nálunk — mint megállapíthattam — legjobb művészettörténészeink nem, vagy kevéssé ismerik, bemutatnom azokat, néhány stíluskritikai asszociációval terheltem. Ezek a gondolatátársítások mostanában, vagyis akkor merültek fel bennem, amikor budai gótikus galériánkat — egyelőre — mind belföldön, mint külhonban kissé társtalannak érezzük.

Nézzük előbb e szoborleleteknek provenienciáját! A Curia Civitatis — amely a körmöcbányai fellegvár külső és belső fal-övezetére, azokat összekötve támaszkodik, jellegzetes casa forte; olyan szegletes torony, amely a maga



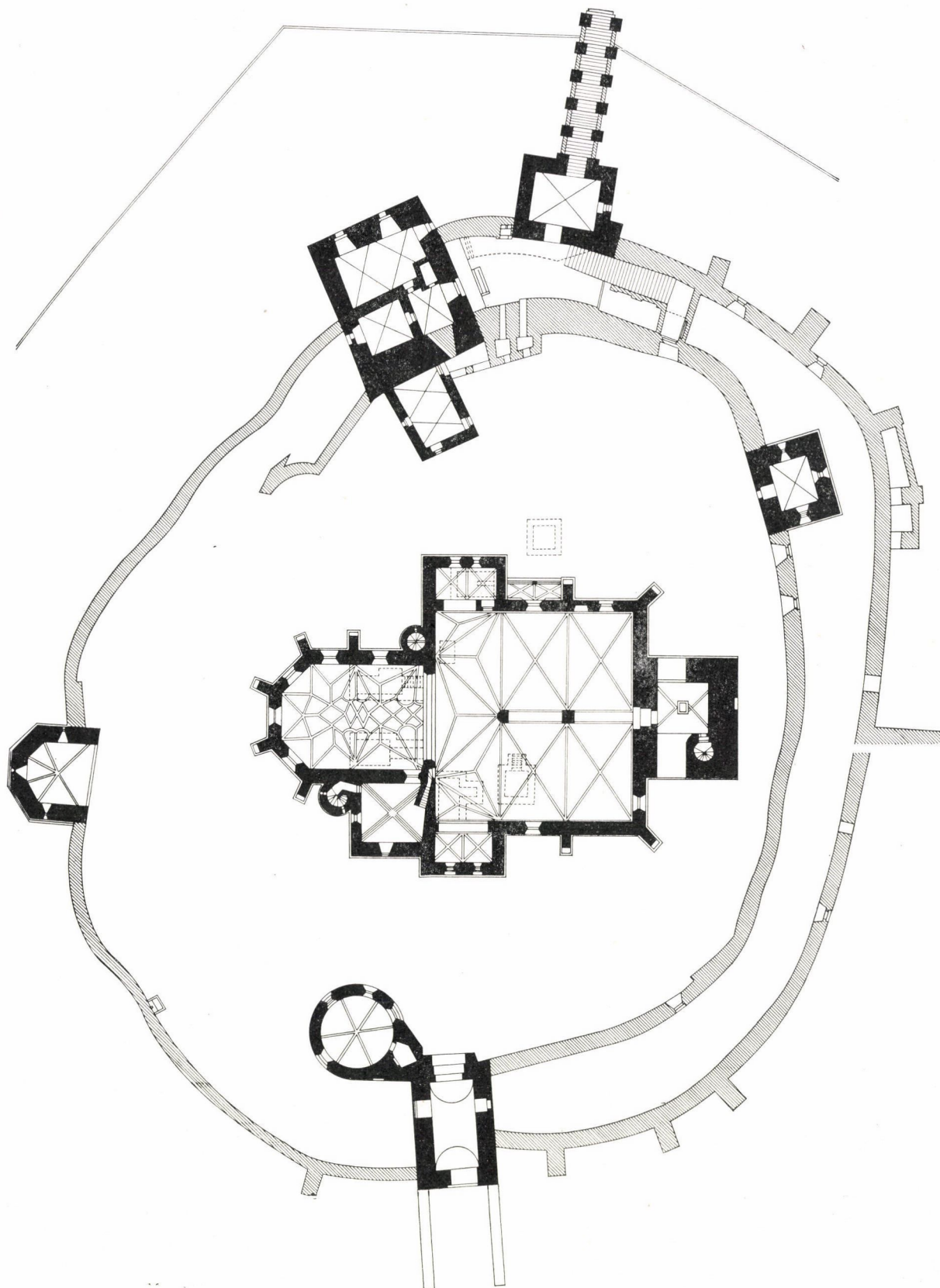
1. A körmöcbányai Curia Civitatis 1898. évi lebontása előtt. (Északkeleti nézet)



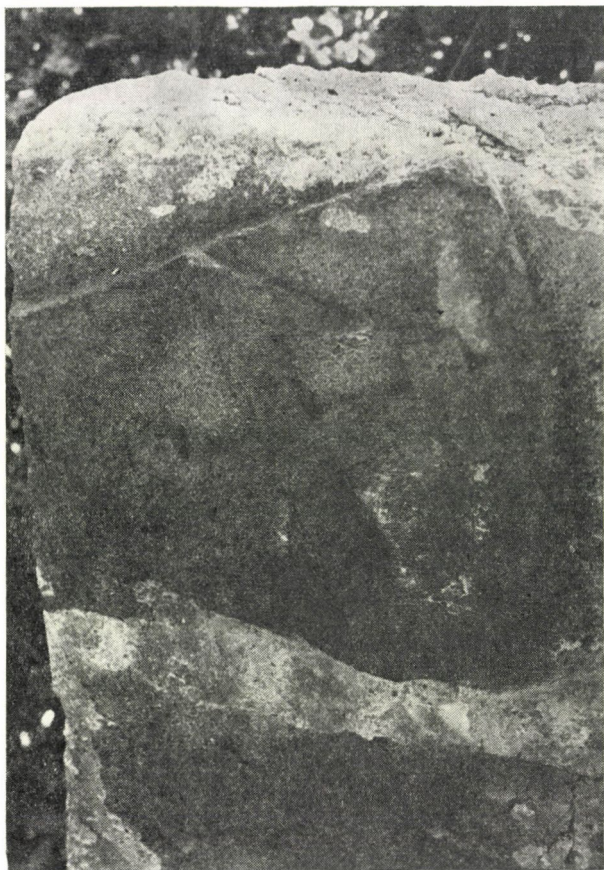
2. A körmöcbányai fellegvár a Szent Katalin templommal. A két várfal sarkában — az omladék helyén — állt a Curia Civitatis



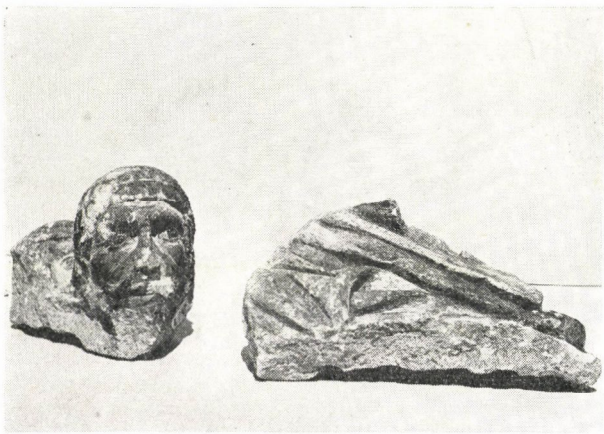
3. A körmöcbányai Curia Civitatis — Balassa Géza által az 1960-as években feltárt — egyik gótikus ajtaja



4. A körmőcédányai Várhegy körlete. A templom déli oldalától délre a Curia Civitatis maradványai, ill. alaprajza (Balassa Géza nyomán Kuczogi Zsuzsa rajza)



5. Polgári címeres kőfaragás a Curia Civitatis épületéről



6. Alakos kőfaragások a Curia Civitatis területéről. Kőrmöcbánya, Múzeum

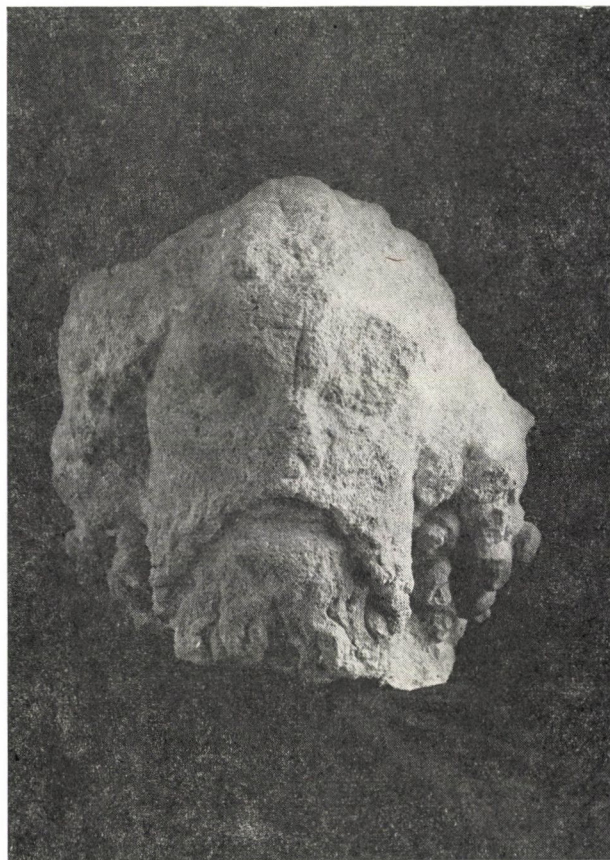
erős faltömegeivel magát a várfalat erősíti. A várhegy déli oldalán elhelyezkedő épület[2] mint a szlovákiai műemlékhatározat rajzai mutatják — négy, illetve öt belső térre tagolt épület volt. A vár kettős falközéből, a Curia Civitatis délnyugati oldalán levő ajtón át nagyobb előtérbe léphetett az ember. Ebből kelet felé egy kisebb terem nyílt, míg dél — vagyis a Várhegy alatt fekvő város — felé nagy, háromablakos tanácsterem helyezkedett el. (Korunkra már csak a földszinti alapfalak maradtak meg; ezek is jó ideig a föld alatt.) A Curia Civitatis romjait az 1960-as években — mint írja, alig néhány munkással —

Balassa Géza tárta fel. „A földszinti termek kitisztítását, írja 1975-ben — sajnos, munkáshiány miatt abbahagytam.” Az alaprajz tisztázásán kívül egy szép, XIV—XV. sz. jellegű ajtót s egy — a Curia Civitatis-ről származó — címeres kőfaragást köszönhetünk munkájának.

Maguk a kőfaragású alakos torzók korábban, még Matunák idejében — tehát a XIX. század vége felé — kerültek elő. Azokhoz izűlő, velük rokon darabot Balassa feltárásai nem produkáltak.



7. Torzók a Curia Civitatis területéről. Kőrmöcbánya, Múzeum



8. Az 1974. évi budai gótikus szoborlelet egyik szobrának szakállkezeiése



9. Szakállas férfialak torzója (A budai gótikus galériából).

A legmegdöbbentőbben közelinek érzem körmöci fej-
inkhez azt a krakkói Szent Kristóf alakot, illetve ennek
fejalakítását, amelyet ma a Krakkói Nemzeti Múzeum-
ban őriznek s amelyet lengyel kollégáink 1380 körüli időre



10. „Szentkirály” fő a budai gótikus galériából BTM

S most nézzük ezeket a szép torzókat!

A torzók négy darabból állanak. A legjelentéktelenebb egy kisméretű drapériatöredék. Mellette egy kisméretű férfifej emelkedik ki, homlokán szalagszerű abroncs, pupilláin festés nyoma. (E. 741. lelt. szám). A legnagyobb művészettörténeti érték egy kettős férfialakos csoport torzója. Komor, felséges tekintetű férfiarccokkal nézünk farkasszemet. Homlokukon — mindkettőn — gond-vágta barázdák; redők jelennek meg a festett pupillájú szemek — szemzugaiban is. Az egyik — szent, apostol, háromkirály? — fején csuklya. Mindkét alaknak szép, fenséges orcáját gazdag hullámzó szakáll s abba beleolvadó dús bajusz ékesíti. A töredékesség ellenére jól látni: az egyik alak szakállához emeli jobbkezét; ujjainak hegye sajnos letört.

Mindez azonban csak tematikus jegy! (S mitagadás, attribúáláshoz is kevés!) A körmöcbányai fejek nagy jelentősége nem is témájukban, a „mi”-ben, hanem a „hogyan”-ban van! Közel s távolban a legmagasabb művészi kvalitások sugároznak belőlük. Ami — ha a megrendelőre, az aranypénzverés magyarországi fellegrárára — Körmöcbánya magisztrátusára gondolunk, természetes; inkább az ellenkezője lenne meglepő.

Nem kezdeném most azzal, mennyire fontosnak érzem ezeket a körmöci fejeket a budai gótikus galéria egyik másik alkotásával való összehasonlításban. (Budán hasonlóan mivesek a redős homlokok, a szemzugok; hasonlóan festettek a pupillák. S a budai, meg a körmöci alkotások modelljei — mintha ugyanabba a borbély- és fodrászműhelybe jártak volna! Az egyik körmöci fő négyes rendben lehulló szakáll-hullámszála a budaiak közt a 42. sz. archaikus királyfő szakállkezelésére emlékeztet. A budai galéria 1. sz. atlasza ugyanolyan réveteg módon nyúl szakállához, mint körmöci alakunk.) A körmöci és a budai fejek azonban csak magas kvalitásuk egyezésében rokonok; mesterkörben és talán korban sem.



11. Szent László-fejes zárókő a XIV. század második feléből. Pozsony



12. *Figurális a budai Nagyboldogasszony templomban. XIV. sz. vége*

datálnak.[4] Ugyanaz a tekintet, ugyanaz a szakáll-megmunkálás s — a lengyel szobormű rongáltabb állapota mellett is jól kivehetően — ugyanaz a fenséges tartás.

A lengyel rokonságon kívül Nyugat felé is akadnak körmői fejeknek közel-távolabbi analógiái. Ilyennek vélném Nürnberg — már W. Pinder által is Heinrich Parlernek tulajdonított s az 1385–1396 közé eső időszakra datált — Szép Kútjának alakjait, a többi közt a Berlinben őrzött „Artus királyt”. [2] Itt, Nürnbergben külön figyelmet kell szentelnünk — a körmőbányai fejek aspektusából — a Szép Kút három gyönyörű apostol-fejének. [5] Érdemes lenne a danzigi — gdanski — Mózes is bevonni e vizsgálódás körébe. [6] Nem idegenek a körmőbányai fejek a Peter Parlernek tulajdonított prágai

Szent Vencel ábrázolástól sem. S ezzel — a nürnbergi és prágai Parler-„varázskörrel” — már a bécsi Stefanskirche Singertorja timpanonjának — a Saul megtérését ábrázoló jelenet alakjainak — megalkotása is felmerül, [7] — mint valami távolabbi rokonság lehetősége.

Úgy látszik tehát: valamikor a XIV. század derekán elindul, alighanem Párizsból egy, a gótikus szobrászat megújulását jelentő mozgalom. Mintha ennek az új művészetnek két ága lenne. Az egyik a Felső Rajna vidékén át az egész német területen át sugárzik két végpontja Bécs, Prága, illetve Krakkó és Danzig felé. A másik ág — s ez hozza meg a Provansz, Avignon itáliai szellőktől terhes „láng stílus” üzenetét Kelet-Európába — ugyancsak Frankhonból indulva éri el Magyarországot.

Ennek gyümölcse a feltételelesen a XIV. század végére datált budai galéria.

A gyönyörű körmői fejek talán a két művészi hullám találkozásának emlékei.

Ebbe a sorba számíthatjuk még a budai főtemplom néhány rejtettebb reliefs, Garamszentbenedek, Kassa, Szászsebes plasztikáját. S a pozsonyi Városháza Szent László kápolnájának egyik remekét, a ma már a rekonstruált térbe visszahelyezett koronás, feliratos Szent László reliefet.

Vagyis belejutunk azoknak a kérdéseknek kellős közepébe, amelyeket 74. évi budai galériám feltárása vet fel s amelyre a választ alighanem csak nagyon lassan fogja megadni a honi művészettörténet.

Zolnay László

JEGYZETEK

1 Balassa Géza tanár hozzám írt levele : 1975 január 6.

2 Súpis Pamiatok na Slovensku, II. Pozsony, 1968. 135. (Vázlatos alaprajz). Említései: Matunák, Michal: Z dejín slobodného hlavného banského mesta Kremnice. Körmőbánya, 1928. (A közsobrok első közlése, minden kommentár nélkül.) — Šášky, Ladislav: Kremnica. Pamiatky a Muzeá c. folyóiratban, 5. évf. 1956. 2. sz. (Šášky említi: az 1862 évi körmőbányai földrengéskor áldozatul esett a főtéri templom s 1898-ban lebontották a Curia Civitatis, amely a vár zvingerében állt. A lebontott főtéri templom ügye felveti: nem onnan származnak-e — alighanem vallásos tárgyú — szobortörzsoink?) Balassa Géza úgy találta: ma már csak a Curia pincéi s földszinti falai állnak. A pincék Bürgerrarest, börtönök voltak.

3 Dobrowolski, Tadeus: Sztuka Krakowa, 1971. Krakko 72. kép.

4 Pinder, Wilhelm: Die deutsche Plastik, I. Wildpark-Potsdam, 1924. 66. 131.

5 Pinder i. m. 129. (A datálások két szélső értéke: 1360–1395).

6 A budai gótikus galériával kapcsolatban ezt tette — Marosi Ernő javaslatára — a magyar Televízió Rózsa János rendezte „Budai szobortemető” c. nagy filmje is.

7 A bécsi Saulus-relief s a Kolozsvári testvérpár szobrászművészetéről további — messze vezető, de megítésem szerint alaptalan — következtetéseket von le Garger, E.: Die Reliefs an der Fürstentore des Stephansdoms. Wien, 1926. —

A cikk fényképeit Prof. Balassa Géának, Lőrinczy Györgynek, Szemenyei Tivadarnak köszönöm meg.

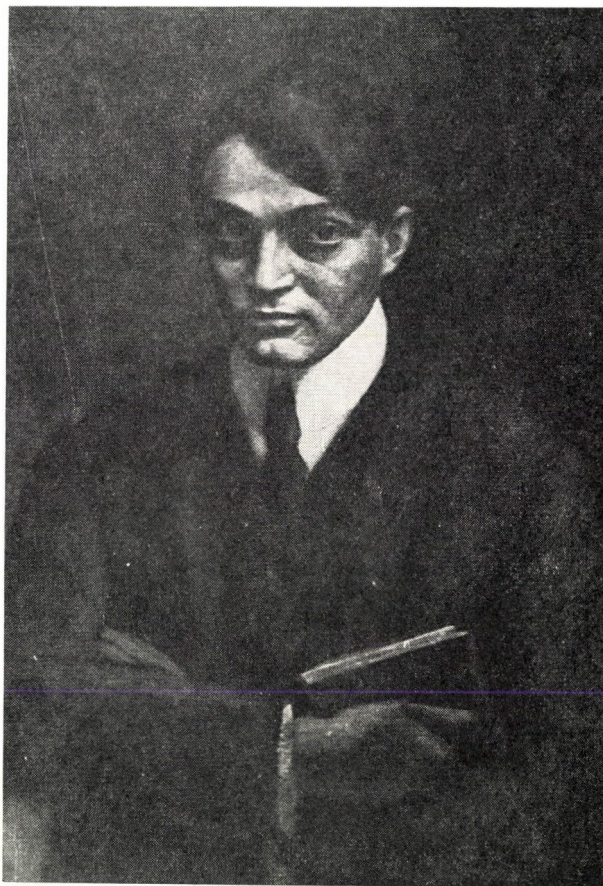
Hajós Béla tulajdonában volt egykor Czigány Dezső legjelesebb Ady-portréja, mely hosszú lappangás után a festő 1944-es hagyatéki emlékkiállítására idején került elő, hogy aztán ismét eltűnjön a nyilvánosság szeme elől, s ki tudja, ezúttal talán örök időre. [1]

A képet a rendezők, a kiállítást ismertető szerzők s maga a tulajdonos is ama képek egyikének gondolták, melyekről Ady szól Lédához írt leveleiben. [2] Az ide vonatkozó idézeteket Révész Béla könyvéből vették át, [3] anélkül azonban, hogy dátumaikkal tisztában lettek volna. Ha a levelek keltének utána néznek, már ekkor kiderül, hogy a kép egyik levélben említett alkotással sem lehet azonos, a levelek ugyanis 1907-ben íródtak, míg a kép — s ez az adat a kiállítás idején is ismert volt [4] — a következő évben készült. A levelekben készként említett három kép közül kettő ekkor már különben is megjelent reprodukcióban, még pedig egészen hozzáférhető helyen, [5] a harmadikat éppen a kiállítás katalógusa közölte, az Ady által említett képek pontos azonosításának tehát minden feltétele megvolt, hogy ez mégsem történt meg, azt a felületességen kívül nem tudjuk mivel magyarázni.

Hajóshoz a kép 1922-ben került, még pedig közvetlenül a művéstől, mivel az 1920-as évek elején ismerkedett meg baráti körben, s ettől kezdve igen szívélyes kapcsolatban állt vele. [6] Czigánynak 1922-ben pénzre volt szüksége. Hajósnak, ki gyűjtőgetett, említették, hogy Czigány eladásra kínálja a birtokában levő, meghozzá eredeti Ady-portrét. A művész ugyanis egy másik Ady-képpel is rendelkezett, azzal, amelyiket 1921-ben, tehát már a költő halála után emlékezetből s részben a meglevő kép alapján készítette, s amelyik később öccséhez, majd a felszabadulás után az ő ajándékaaként Révai Józsefhez került. [7] Arra a hírre, hogy az eredeti kép eladó, Hajós azonnal felfigyelt, s felkereste a művészt, kihez ekkorra már több ajánlat is érkezett. Jóllehet a kívánt nagy ár Hajós számára komoly anyagi megterhelést jelentett, a remek képet alku nélkül nyomban megvásárolta. Ráadásul kapott egy szép reprodukciót is az arcképről, melyet neki, mint az arckép birtokosának dedikált a művész. 1944 januárjában, amikor a Czigány-kiállítás előkészületei folytak, jelentkezett Hajós Béla is, a képet és a reprodukciót a kiállítók rendelkezésére bocsátva. Az arckép 15a tételszám alatt szerepelt a katalógusban és a kiállításon, mely után, mint írtuk, nyoma veszett.

A portrét 1908-ban festette Czigány. Ezzel az évszámmal hozta forgalomba 1921-ben kiadott reprodukcióját, ugyanez az évszám szerepelt a kép hátán is, melyre saját kezűleg írta fel: „Ady Endrét festettem élet után 1908-ban — Czigány Dezső”. [8] Az arckép derékig ábrázolja a költőt, ki kezét karba téve jobbában könyvet tart, s szeme merengve néz álmai után. Az ábrázolásból érezzük, hogy csak a „Vér és Arany” megjelenése után készülhetett. A kép azt az Adyt ábrázolja, aki már túl van első nagy harcain és első nagy diadalán, melyet éppen a „Vér és Arany” megjelenése jelentett. A kötetet megelőző 1907-es arcképek a költőt egészen másnak mutatják. Annak a biztonságnak és erőérzésnek például, mely a képen megnyilvánul, a megelőzőkön nyoma sincs. Magába temetkező, misztikus, borongós, rezignált hangulatban

mutatják e képek, vagy éppen marcangoló önvivódásban, eltorzult, mámoros arckifejezéssel, már-már magát megadó reménytelen lelki küzdelemben. [9] A legújabbban előkerült kép kivételével [10] mindahányra a halálos életérzés nyomasztó valósága üti rá bélyegét, de még ezen az újabbban előkerültön is egyfajta jól palástolt lelki bizonytalanság érezhető. A szájszögletben meghúzódó, alig észrevehető gúny, mely láthatóan befele szól, mintha kételyekről árulkodnék. Egészen más az 1908-as arckép. Gúnyos ez is, de mennyire nem palástolt itt a gúny, mennyivel szélesebb s mennyire nem a magában való kételkedés szűlött. A bizakodó, a diadalmas, az erőit érző költő és férfi több mint fölényes megnyilatkozása. Persze keserűség is vegyül bele, s nem is kevés, mintha csak azt akarná mondani, hogy ez a diadal nagyon is nagy árat kívánt. Nem



Fotó; Czigány Dezső: Ady Endre arcképe. Olaj. 1908.
(Horváth Béla tulajdona)

a jövőbe tekintő költő keserűsége ez, hanem a harcát meg-harcolt művésze, a „Vér és Arany” szerzőjéé, kinek már korábbi, öklére támaszkodó arcképén is ott van ez a keserűség, csak hogy ott boros, mámoros grimaszba torzultan.

A lelki alapállás az, ami teljesen új az 1908-as Ady-képen. Itt az a költő lép elénk, aki ha el is tűri, hogy Baudelaire követőjének mondják, korának, népének Viktor Hugója akar lenni; nem kevesek költője, hanem mindenkié. Pedig még nem is oly sokkal korábban nem a legjobb véleménnyel volt Victor Hugo zsenijéről, sőt, Verlaine-nel összehasonlítva megvetéssel írt róla. Mostantól azonban követendő példaképpen lebeg szemei előtt forradalmi és népvézéri attitűdje. Gondolkodó, szárnyaló szellem, kezében tartott legfrissebb kötete életének s költészetének nagy fordulatát jelezi, határozott, kemény kiállása a múlt és jövő harcait büszkén vállaló: a forradalmi Ady, szellemi és fizikai erejének teljében, forradalmi akcióra készen s képesen. Alakjában, ahogy megjelenik, van valami hősies, valami elszánt s valami nagyra készülő. A látszólag nyugodt pózban, ahogy karjait egymásba fűzi, lefojtott indulatok feszülnek. A hatalmas váll, a széles mellkas, az izmos karok kirobbanni kész erőket rejtjenek. Csak moccannia kell, s keretnek feszülő könyökei a képet rögtön szétvetik. A tettetett s kicsit teátrális nyugalom — érezzük — nem tarthat soká. Ezt mutatja a tekintet is, a merengő szem, mely hosszan, nyugtalanítóan, ki nem számíthatóan néz álmai után, s néz elébe valaminek, ami talán maga a mindent felforgató forradalom.

Ahogy a művész a költő alakját elénk állítja, abban van valami teátrális íz is, valami színpadias túlzás, amire

egy másik Ady-képpel kapcsolatosan már Bölöni is rá-mutatott.[11] Nem mondhatjuk, hogy ez a vonás Adytól idegen lett volna. Fényképei mutatják, hogy bizonyos színpadias pózokat kedvelt, olyanokat is, melyek számunkra idegenek vagy legalábbis szokatlanok, mint ahogy szokatlanul hat ránk a beállítás ezen a képen is. Szokatlanul, de nem bántóan s nem a valóságot meghamisítóan. Csak sajnálni lehet, hogy ez a színpadias túlzás, mely az alak beállításában érezhető, jól lehet a monumentális hatást erősíti, a korábbi képeken tapasztalható közvetlenség rovására érvényesül. A portréban Czigány máskülönben is mintha az ideál-portré felé próbálna közelíteni. Talán nem tévedünk, ha ebben elsősorban Kernstok befolyását látjuk, kinek ekkori arcképei stílárisan is szoros kapcsolatot mutatnak Czigány arcképeivel, különösen pedig ezzel az 1908-as Ady-képpel. Itt főként a fej erőteljes plasztikájára gondolunk s a tömb-szerűség hangsúlyozására,[12] másfelől az elvonatkoztatásra és idealizáló törekvésre, mely Kernstok 1907-es arcképein már oly hangsúlyosan érvényesül.[13]

Az Ady-arckép színeiről csak keveset mondhatunk. Az egyik leírás arra enged következtetni, hogy több más Czigány-képhez hasonlóan ez is a barna árnyalataira épült, ám a barnás színek itt úgy sugároztak kifelé, mintha alattuk valami hideg rádiumfény izzanék.[14] Ebből a sejtelmes izzásból azonban, mely mindennél többet mondhatna Czigány érzelm- s képzeletvilágáról, a reprodukció — sajnos — semmit nem ad vissza.

Horváth Béla

JEGYZETEK

1 Czigány Dezső hagyatéki kiállítása 1944. január 23. — 1944. február 2. Az Alkotás Művészház XXVI. kiállításának katalógusa. 1944. 4. 15a tételszám: Ady Endre, olajfestmény.

2 S. V. (Somogyi Vilmos): Jelentkezett Czigány Dezső Ady-képének tulajdonosa. *Esti Kurir* 1944. január 22. 9.

3 Révész Béla: Ady Endre összes levelei Lédához és a nagy regény teljes története. 1942. Az író kiadása. 145—146., 146—147. Somogyi Vilmos: Hat év után megtalálták a tragikus sorsú Czigány Dezső festőművész egyetlen fiát. *Esti Kurir* 1944. január 15. 5.

4 S. V. (Somogyi Vilmos) a hivatkozott cikkben maga közli, hogy a kép hátán a művész sajátkezű írása olvasható: „Ady Endrét festettem élet után 1908-ban — Czigány Dezső”.

5 Ady Endre: *Vér és Arany*. 1908. Címlap. Ady-Könyv. Amicus-kiadás. 1924. Melléklet.

6 S. V. (Somogyi Vilmos): i. m.

7 Olajfestmény, ismeretlen helyen. Kiállítva: Czigány Dezső hagyatéki kiállítása 1944. január 23. — 1944. február 2. Az Alkotás Művészház XXVI. kiállításának katalógusa. 4. 19a tételszám: Ady Endre, olajfestmény. Reprodukálva: *Élet és Irodalom* 1957.

nov. 22. 7.; *Műterem* 1958. január. 43.; *Magyar Művészet* (1800—1945). Képzőművészeti Alap 1958. 352.

8 S. V. (Somogyi Vilmos): i. m.

9 A misztikus hangulatra jellemző a *Vér és Arany* címlapja, továbbá az Ady-könyv melléklete, a borongós, rezignált hangulatra az általunk ismertett Ady-kép (*Művészet* II—1961. 9. sz. 11.), a legutóbbira a boros mámorok eltorzult Adyja (*Művészettörténeti Értesítő* 1963. 2—3. sz. 166.).

10 Olaj, vászon, 50,1 × 36,6 cm. Jelezve jobbra fent: „Czigány” Petőfi Irodalmi Múzeum tulajdona, korábban Szalatnai Rezsőé. Reprodukálva: *Élet és Irodalom* 1962. december 29. 3.

11 Bölöni György: Czigány Dezső. *Auróra* 1911. 280.

12 Nemes Marcel arcképe, ceruza, papír, 22 × 21 cm. Magángyűjtemény, Bp.

13 Révai Ödön arcképe, olajfestmény, ismeretlen helyen. Léderer Artur és neje arcképe, olajfestmény, ismeretlen helyen. Reprodukálva: *Vasárnapi Újság* 1911. 897.

14 Sz. s.: Czigány Dezső festőművész. *Népszava* 1944. január 28. 7.

A „HOPP FERENC KELETÁZSIAI MŰVÉSZETI MÚZEUM” JAPÁN KIÁLLÍTÁSA ÉS A KIÁLLÍTÁS TANULSÁGAI

Századunk elejének magyar múzeumai még sokkal bővebben rendelkeznek kiállító területtel, mint napjainkban, hiszen azóta anyaguk meghatványozódott. De nem csak ez okozza a nehézségeket, hanem az a gyökeres változás, ami azóta a kiállításrendezés alapelveiben nálunk — mint Európa-szerte másutt is, mindenütt — végbement. A századforduló minden nagy múzeuma arra törekedett, hogy gazdag gyűjteményeinek legnagyobb részét állandó kiállításban tárja a közönség elé viszonylag kis területre korlátozva a raktárak szekrényeinek sötét-ségébe száműzött anyagot. Elvileg ez a törekvés — s ezt már előjáróban le kell szögeznünk — semmi esetre sem kifogásolható. Persze az eredmény tömött, túlszűfolt kiállító teremek sora lett, önmagukban ragyogó esztétikai hatású, de ódivatú vitrinek roskadozó polcain egymás hatását lerontó, egymást zavaró „ütő” muzeális kincsek fárasztó seregszemléje. Ilyen régimódi múzeumok elma-



1. Shaka Nyorai (Buddha Sakyamuni). Aranyozott „szdraz-lakk” szobor. Nara korszak, VIII. sz. közepe



2. Bosatsu szobor. Fa. XIII—XIV. sz.

radott berendezésű képviselőivel még a legutóbbi évtizedekben is találkozhatunk akár Franciaországban vagy Angliában is. Az így berendezett múzeumi termek kísértetiesen hasonlítottak a századvégi gyűjtemények, vagy nagypolgári enteriőrök „Makart-izlésű” szobáira, ha egyenként csupa kimagasló értékű vagy egyenesen világ-raszoló remekművet csodálhattunk is meg bennük.

A két világháború között jelent meg ennek ellenhatásaként és mintegy az új, tárgyilagos, egyszerűsége irányuló építészeti törekvések múzeumi visszhangja gyanánt egy új kiállításrendezési módszer. Megszűnt ennél a korábbi zsúfoltság, az „embarras de richesse”, az egymást „ütő” műtárgyak tömkelegének fárasztó, fojtogató, nehéz légköre. Minden csillogóan, átlátszóan világos, elegáns lett. A nagy vitrinekben levegősen elhelyezett egy-két igazán kiemelkedő műtárgy a köréjük csoportosuló jelentéktelenebb apróságok légkörében teljes pompájában érvényesülhetett, fejthette ki esztétikai és didakti-

kai hatását. A magyarázó, meghatározó feliratok száma néha túlerősen is lecsökkent, nehézségeket okozva ezzel az átlagon felüli igényű, komolyabb érdeklődő számára.

Az új kiállítási módszerekre való áttérés kétségtelen esztetikai előnyei mellett viszont kedvezőtlen következményeként fokozódott tovább és vált egyre nehezebben megoldhatóvá a nagy állandó kiállítások már említett helyproblémája. Még több és több muzeális anyag került raktárakba, vált hozzáférhetetlenné nemcsak a közönség, hanem néha az ellenőrzés és a kutatók egyrésze számára is. A gyors, könnyű közönségsiker, az aktualitás hajhászása, a legkülönbözőbb, néha hajuknál fogva előráncigált s a múzeumok feladatkörével csak lazán összefüggő alkalmak, sőt nemegyszer egyéni hiúsági törekvések nyomán is gomba módra elszaporodtak, s foglalták el a kiállítóteret a kis, körülhatárolt, speciális feladatkörű időszak- és kamarakiállítások. Ezek a legtöbbször igen magas teljesítményt nyújtottak, felmérhetetlen kulturális eredményekkel jártak, nem kis mértékben öregbítették a rendező múzeumok hírnevét és fűzték szorosabbra az intézmény és a közönség kapcsolatát. Szerintünk azonban azzal a kíváncsnak már egyáltalában nem nevezhető következménnyel is jártak, hogy elterelték múzeumaink figyelmét alapvető feladatunkról, gyűjtési anyaguk lehető teljességre törekvő, mind tér, mind idő vonatkozásában arányos, teljes didaktikai értékű nagy állandó-kiállításáról.



3. Kano iskola. Ponty a hullámok között. Ellenző-festmény részlete. 1530—80 között



4. Tosa iskola. Illusztráció Gejni regényéhez. Albumlap XVII. sz.

A magyar múzeumok helyzete ilyen vonatkozásban a második világháború pusztításai s a nyomukban járó szörnyű anyagi nehézségek, nem utolsósorban a múzeumi épületeket és tényleges kiállító tereket ért rongálódás következtében fokozottan rosszabbodott. Úgy érezzük, hogy múzeumaink e nehéz helyzetben talán túlzott mértékben is előnyben részesítették a könnyű sikerekkel kecsegtető, egymást gyorsan váltogató időszak- és kamarakiállítások rendezését, ahelyett, hogy minden erejük koncentrálásával háború előtti állandó kiállításaik mielőbbi megnyitására törekedtek volna. Természetesen ezzel nem akarunk elhamarkodott bírálatot mondani, hiszen az objektív természetű személyi és gazdasági nehézségek egész sora ismeretlen előttünk. Tény azonban, hogy például Iparművészeti Múzeumunk gazdag, európai vonatkozásban is jelentősnek mondható anyagának arányos, teljes didaktikai értékű reprezentatív állandó-kiállítását évtizedekig hiányolnunk kellett, s bizonyos vonatkozásokban még ma is hiányolnunk kell. Ugyanezt mondhatjuk el több nagymúltú intézményünkről így, a Budapesti Történeti Múzeumról is, amely csak a legutóbbi években tudta egy ilyen — bár kis terjedelmű, de arányosnak mondható — kiállításban az állandóság és teljesség igényével bemutatni fővárosunk múltjának emlékeit.

Ha a kiállítóter hiánya egyaránt szorongatja is minden múzeumunkat, a legnagyobb mértékben talán közöttük is a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeumra érvényes e megállapítás.

Ez a kis múzeum — amelyet különösen kedvessé tesz számunkra, hogy létrejöttét egy szeretetreméltó nagy gyűjtő egyéniség akarata és a Tanácsköztársaság nagyvonalú és új kulturális és múzeumi politikája szerencsés találkozásának köszönheti — a Távolkelet művészetének Kelet-Európában — a moszkvai „Keleti Népek Művészeti Múzeuma” mellett — egyetlen gyűjtője. A két világháború között a múzeum az alapító Népköztársaság úti villájában szorongott. A háború után ehhez megkapta a nagyrészt szétszóródott és megsemmisült „Ráth György múzeum”-nak — egy a már meglevő épülethez hasonló nagypolgári luxusvillának az épületét. Itt helyezték el egyidőre a nagy tempóban szaporodó anyag egyharmadát reprezentáló kínai állandó-kiállítást, majd néhány kamarakiállítást. A másik harmadot egymagában kitévő japán

gyűjtemény és a többi dél- és kelet-ázsiai műtárgy részére megmaradt a régi Népköztársaság úti villa. Persze ez még mindig édeskevés s a tárgyak nagy részét az Iparművészeti Múzeum Üllői úti raktáraiban kell tárolni.

*

Ilyen helyzetben vállalkozott a Hopp Múzeum, hogy Gorkij-fasori „Kína Múzeum”-ának egy részében a japán művészet legújabb korának, a Meiji periódusnak (1867—1912) művészetét reprezentáló, majd a korábbi japán művészet teljes útját végigkísérő jelenlegi „kamara-kiállításait” megnyissa. Miért láttam szükségesnek e kiállítások ismertetése előtt e hosszú — sokak előtt talán közhelynek tűnő — múzeológiai, kiállítástechnikai fejtegetéseket s miért tettem idézőjelbe a kiállítások „kamara-kiállítás” jellegét? Mert úgy érzem, hogy e két kis kiállítás — különösen pedig az utóbbi — mentesül az aktuális időszaki,



5. Kiyonobu (1663—1729). Színész samuráj szerepben. Színezett fametszet



6. Teáscsésze. Kőcserép, repesztett mázzal. Karatsu, XVIII. sz.

vagy kamara-kiállítások egy részéről tett fentebbi hátrányos megjegyzések alól, sőt tovább menve egyenesen példaként állítható arra, hogy egy terjedelmében erősen korlátozott kiállítás hogyan vállalkozhat eredményesen egy kedvezőbb időben megvalósítható, nagy, végleges, állandó-kiállítás hosszú időre szóló és eredményes pótlására.

A japán kiállítás forgatókönyvét összeállító Ferenczy László előtt rendkívül nehéz feladat állott. Négy kis — szoba nagyságú — helyiségben átfogó, arányos, a lényegét szuggesztíven megragadó képet adni számunkra olyan bonyolodottan idegen, térben és időben oly hatalmas távlatokat átölelő jelenségről, mint a japán művészet közel két évezrede, szinte megoldhatatlanul nehéznek tűnik, s mégis — úgy érezzük — sikerült. Minden nagy korszakot csak egy-egy kimagasló, de jellegzetes műalkotással lehetett reprezentálni. Ezek kiválasztására szerencsére a múzeum japán gyűjteménye ma már elég gazdag. Még ennél is nehezebb volt azonban a felosztás egységes alapjának kiválasztása. Idő szerint, a szerte tagolt szigetország provinciáinak helve, vagy a jellegzetes műfajok szerint történjék-e ez? Az első felosztási szempontokat el kellett vetni, mind a rendelkezésre álló műtárgy anyag, mind a kiállító tér korlátozott volta miatt. E szempontok alkalmazása esetén a kis helyen egymás mellé szoruló tárgyak áttekinthetetlen csapongás, kapkodás hatását keltették volna. Maradt tehát — nagyon helyesen — a japán művészet jellegzetes, anyag és technika szerint meghatározott műfajai szerinti csoportosítás. Kivételt ez alól csak a központi elhelyezésű hallban tett Ferenczy, amelyben néhány, a japán képzőművészet nagy korszakait a legnagyobb erővel érzékeltetni képes plasztikai alkotást és tusképet helyezett el. Ezek elrendezésénél a felosztás alapja az idő. Az önmagukban is rendkívüli értékű plasztikák reflektorszerű fénnel világítanak rá a nagy periódusok — a Nara (645—794), Heian (794—1185), Kamakura (1185—1333), Ashikaga (1333—1573), Tokugawa (1573—1868) — korszakokra.



7. Oroszlán. Mázas kőcserep. Bizen, XVIII. sz.



8. Ecsettartó. Zománcfestéses porcelán. Kutani, XIX. sz.

gawa, vagy Edo (1603—1867) korszakok változó, de a japán művészet immanens és a nyugatitól oly erősen különböző lényege miatt mégis annyira egységes arcultára.

Itt érkeztünk el a kiállítás leglényegesebb feladatához, ennek az immanens, sajátos lényegnek megragadásához és nagyerejű érzékitéséhez.

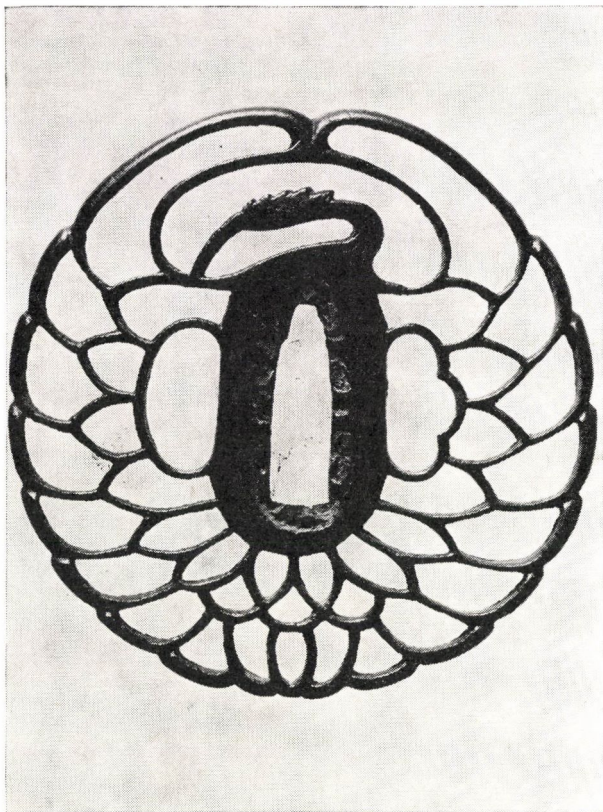
Volt-e a japán művészetben egyáltalában ilyen megragadható lényeg? Európa tulajdonképpen a múlt század közepe óta fedezte fel a japán művészetet, addig e



9. Kínai stílusú bronz váza. XVIII. sz.



10. Állatalakos füstölőedény. Öntöttvas. XVIII. sz.



II. Kard markolatvédő (tsuba). Vas. XVIII. sz.

művészet iránti érdeklődés csak mint a kínaiaskodás, a „chinoiserie” kísérő jelensége tűnik elénk. Amikor 1867-ben a sogúnátus bukása megnyitotta Japán több mint két évszázadon át elzárt kapuit, s ezzel egyidejűleg nagy nyugati publikációk — mint Louis Gonse fényűző kiállítási művei (1883) — ismertették e titokzatosság varázsa által elzárt művészet kincseit, az érdeklődés hirtelen fel-fokozódott. A japán művészet elhatárolóan jelentős befolyása az európai szecesszió kialakulására, közismert. Ebben a korban gyűjtötte nagy világ körüli útján kollekciójába jelentős részét a múzeumalapító Hopp Ferenc. Ez a korszak Japán művészetének nem mindig a legjellemzőbb aspektusait értékelve és helyezve előtérbe, azt a maga egészében túl is értékelte. Erre reakcióként következett századunk elejének — különösen a 20-as éveknek — ellenkező végetlenség szemlélete. Kiderült, hogy Kína minden téren az önálló, az adó fél, majdnem minden művészeti technika, műfaj eredete Koreán át Kínára vezethető vissza, mint ahogy a buddhizmus nagy szellemi áramlata is ezen az úton érte a szigetországot. Japán divata visszacsúszott, s a túlértékelés helyét — mint ahogy ez már történni szokott — az ellenkező véget a lebecsülés, a csökkenő érdeklődés foglalta el. A kínai művészet ősi monumentális gyöngyösláncán, archaikus egyszerűségének értékelése akkor éppen úgy megtalálta a kedvező talajt az európai művészet szecessziót követő mozgásaiban, min a különös dekoratív erejű japán művészet a szecesszióban. Jelenleg a szélsőséges értékelések után — véleményünk szerint — a japán művészet tárgyilagos kutatásának és méltatásának kora érkezett el. Nem vonjuk kétségbe a szigetország vonatkozásában az autochton kínai kultúra hallatlan megtermékenyítő erejét, de nem tagadjuk azt sem, hogy a legtöbbször átvett műfajokat és művészeti technikákat Japán saját arculatára formálta és a bennünk létrehozott alkotásokban mélyen és bensőségesen szólal meg a japán nép hangja, ősi kultúrájának minden másétól alapvetően különböző egyedi sajátossága. Az anyag logikus elrendezésén kívül, talán a sajátos japán

világnak az érzékeltetése egyik fő érdeme Ferenczy László kiállító munkájának.

A japán talán még mélyebben kapcsolódik a természeti formák világához, mint a pantheista szemléletű kínai. A természeti formák sajátos egyedi, meg nem ismétlődő és ismételhető világához a korai japán kerámiák, a teaceremóniai eszközök kapcsolódnak a legszorosabban. Ezért nem ismerik ezek soha a merev szimmetriát, csupán az oldott egyensúlyi helyzeteket. Ezért készültek sokszor nem korongon, hanem szabad kézzel. Ezért izzanak elő nagyrészt véletlen technológiai hatások által előidézett színfoltjaik oly soha meg nem ismételhető gazdagsággal a kőcserepek szabálytalanul csorgott mázfelületeiből. Az első teremben kiállított teaceremónias kerámiák finom együttesei mellett helyet kapnak a XVIII. századi európai ízlés által inspirált gazdagon dekorált porcellánok és az ún. Bizen-kerámiák plasztikai alkotásai is.

A kerámiák mellett, amelyeken — a kínai indítások ellenére — a különleges japán ízlés mind erőteljesebb átvilágít, a bronzok a kínai előképekhez viszonyítva bizonyos hanyatlást érzékeltetnek. Itt sem hagyhatjuk azonban észrevétlenül a japán kézműves technika minden más felülmúló bravúrosan aprólékos teljesítményeit és különösen a bronz ötvözetek színezésének utánozhatatlanul gazdag — a kékesfehérjén parázsló felszíntől az arany és ezüst nagy világító-erejét fehére és sárga csillogását utánozó különlegességeikig terjedő — változatait.

A lakkművészséget — mint annyi mindent — szintén Kínától vette át Japán, mégpedig igen régen, még az időszámításunk kezdete utáni első századokban. A kardművészséget kivéve egyetlen más műfajban sem érte el annyira, sőt — joggal mondhatjuk — előzte meg azonban tanítómesterét, mint ebben a különleges gondosságot, tökéletes kivitelt és türelmet igénylő műfajban. Ezért választotta ki a kiállítás rendezője is különös körültekintéssel a kardművészséget a legelső kiállításra.



12. *Aranylakk doboz díszítésének részlete: Zenész síntó szentély előtt. XVII. sz.*



13. Gyógyszertartó doboz (inró), a Pokol Királyának képével. Arany és színes lakk. 1800 körül

téssel azt a néhány reprezentatív darabot, amellyel a japán művészet e jellegzetesen egyéni csúcsteljesítményét illusztrálhatta. Ezen a területen egyébként igen nagy választék állott rendelkezésre, mert a lakk már Hopp Ferenc érdeklődésének is középpontjában állott, és egy, a gyűjtés számára igen nagy lehetőségeket kínáló korban rendkívül finom érzékkel állíthatta össze kollekciónak. Az arany és ezüst porral behintett, a fekete alapos, és a későbbi korall, fém és gyöngyház berakású, igen sokszor neves festők képeihez igazodó lakk dobozok és egyéb iparművészeti tárgyak meggyőző erővel hirdetik egy külön szemléletből táplálkozó, sajátos japán művészeti létjogosultságát.

Egyébként a japán művészet nagy korszakait illusztráló — már említett — plasztikai alkotások között is szerepel egy lakktárgy, amely kétségtelenül mind korát — a 8. századot — mind egészen különleges technikáját — az ún. „szárazlakk-eljárást” — tekintve, méltán tarthat nemzetközi érdeklődésre számot. Egy kezét áldásra emelő, ülő Buddha szobor ez, amely egész szobrászati megformálásával — tartásának statikus nyugalmával, feltűnően hosszú karcsú derekával, bensőséges érzéstől sugárzó arckifejezésével — elárulja Japánban viszonylag rendkívül korai voltát. A figurát nagy vonásaiban agyagból mintázták meg, majd ezt borították be vastag textiliával és sötét-vörösbarna lakkréteggel. A lakk megszilárdulása után az agyagot eltávolították. Ezért találjuk a figurát olyan bámulatosan könnyűnek. A munkát végül a lakk felszínének vékony fém-aranyfűst lemezekkel való borítása fejezte be. Igen kevés hasonló eljárással készült figurát ismerünk, amely az eltelt évezredet meghaladó időt ilyen viszonylag jó állapotban átvészelte volna és még kevesebbet, amely elkerülve hazájából európai gyűjteménybe jutott volna.

A lakktárgyak érdekes és jellemző kései csoportját alkotják a rekeszekből egybetolhatóan összeállított orvosságtartó dobozok, az ún. „inrók”. A kimonójuk övére az

„obi”-ra erősítve viselték őket az Edo-kor előkelő és túlfinomodott „hipohonderei”. Az inrók technikai kivitelüket tekintve a világ legtökéletesebb iparművészeti alkotásai közé számítanak. Egy-egy darab elkészítése éveket vett igénybe, mert a lakkebevonatukat számos rétegben hordották fel és az egyes rétegek száradása és megmunkálása hosszú ideig tartott. Igazán csodálatraméltó azonban művészi tökéletességük. A jelenségek gyorsan változó világának távol-keleti, sőt sajátosan japán életérzésről tanúskodó megragadása és kifejezési módja. A dolgok változó felszíne alatt rejlő mélyebb értelemnek megérzése, kvintesszenciájuknak időtlenné rögzítése. A japán valószínűságbázis e sajátos légkörében minden tárgy — egy kalligrafikusan rajzolt hullámok között felcsillanó arany-pikkelyes hal, egy vágató ló, vörös rákok fantasztikusan rajzolt vékony lábainak szövevénye, játszadozó majmok, vagy felhők közül előbukkanó ezüst holdsarló egyaránt az egyedi jelenségen túlmutató szimbolikus értelmezést is nyer. Nem csodálhatjuk, hogy az inrók művészete is egyike volt a szecessziót erősen befolyásoló keleti műfajoknak.

Az inró dobozok izecskéit az ún. „ojime” gomb segítségével erős selyemzsinór fűzte össze, majd a zsinórt a kimonó széles selyem övéhez, egy gazdag plasztikai kiképzésű nagyobb, átfűrt gomb, az ún. „netsuke” rögzítette. Jellemző a japán szemléletre, hogy — e netsuke — gomboknak Kínából a XVII. században átszármazott divata hamarosan elterjedt — a legnagyobb szobrász mesterek ambícióik csúcspontjának, életfeladatuknak tekintették a netsuke minél tökéletesebb kidolgozását és megfaragását. A témák gazdagsága szinte elképzelhetetlen. Felöleli a természet egész világát, a természettudományos pontossággal meghatározható növény- és állatfajoktól a színtő és buddhista pantheon alakjaiig, az Edo-kor nagyvárosi utcáinak nyüzsgő világától a groteszk, obszcén és pornográf ábrázolásokig. A különleges japán szemlélet, egy utánozhatatlanul kifinomult és csipős humor legtöbbjéből meggyőzően árad felénk. Anyaguk a leggyak-

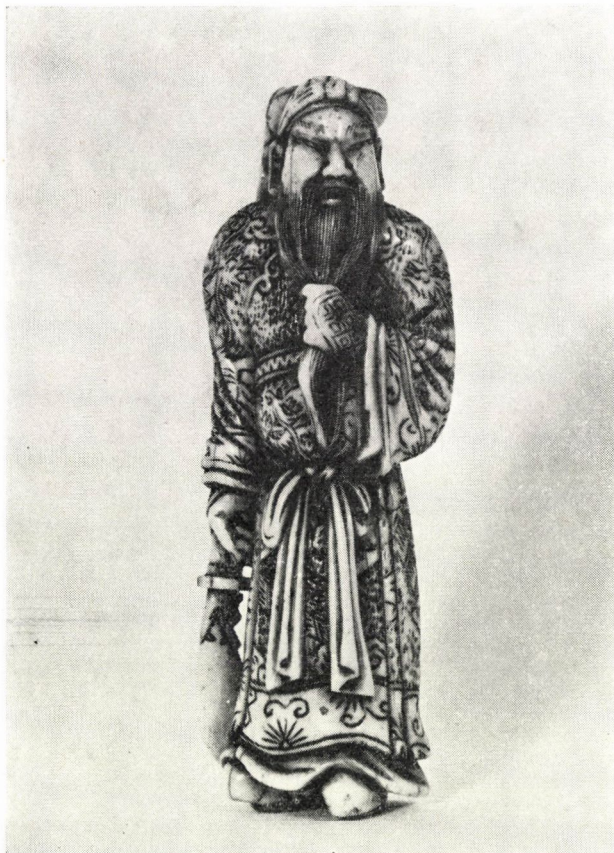


14. Netsuke. Hollandus. Agancs faragvány. XVIII. sz.

rabban tömött, súlyos, az aprólékos részletekig megmunkálható exotikus fa, vagy elefántcsont, ritkábban szarvasagancs, rozmáragyar, a sziklakemény elefántzáfog, féldrágakövek — mint hegyikristály, ametiszt, rózsakvarc, nefrit — végül néha fém, lakkmassza vagy porcelán. A művészi netsuke divata az Edo-kor végén, 1860. körül lehanyatlott és mivel az öltözködés és a szokások változása sem kedvezett neki, nem is támadt fel többé. Annál inkább virágzott a nyugati exportra szánt tömegáru szinte gyári termelése. Ma Japánban már csak a nagy múzeumokban található valóban régi, művészi értékű netsuke. Hopp gyűjtésében előkelő helyet foglaltak el a kispasztikai remekművek. A kiállítás rendezésében részt vevő Cseh Éva több mint félezer netsuke közül válogathatta ki a céljainak legmegfelelőbbeket. A több mint félszáz kiállított remekmű jellemző keresztmetszetet ad a műfaj fejlődésének egész útjáról. A XVII. századi kezdeteket az akkoriban náluk érdekességnek számító európaiakat, parókás hollandus kereskedőket, hajósokat realista megfigyelésről tanúskodó erővel megörökítő ritkaságoktól a hanyatlás korának elerőtlenedő és túlságosan részletező példányaiig minden irány képviselőit megtaláljuk közöttük. E művészet fénykora a XVIII. század közepétől körülbelül 1820-ig tartott és olyan mestereket adott mint a fekvő bivalyokat előszeretettel ábrázoló Tomotada, Okatomó vagy a speciális no-színházi maszk formájú netsukékat készítő Deme család tagjai. Különlegesség volt még az elefántcsont korongot aprólékos ötvösmunkájú fémlapocskával egyesítő ún. „kagamibuta” netsuke is. A fénykorban a korábbi nagyméretű, hosszúkás netsukék mindinkább legömbölyödnek s a tömör, egyszerű, geometrikus befoglaló-formákhoz a gömbhöz, vagy négylapú tetraederhez közelednek. Kompozíciójukból eltűnik minden éles, kiálló részlet. Ez a régi daraboknál a használat és erős kopás által még fokozott leegyszerűsödés, a kom-



16. Netsuke. Kínai halhatatlan legyezővel. Fafaragás. XVIII. sz.



15. Netsuke. Kanu kínai generális. Elefántcsont faragvány. XVIII. sz.

ponálásnak az a módja, amely az emberi tenyérbe nagyszerűen simuló netsuke gombocskáknál a tapintással — mondhatnánk — mint esztetikai tényezővel is számol, egyébként egyik alapja a jó és hamisított darabok megkülönböztetésének.

A kiállítás utolsó szobáját Ferenczy a netsukék bemutatása mellett — a japán iparművészet egyik legjellemzőbb területének — a fegyverkovácsolás és kardművesség remekműveinek tartotta fenn. Ezek illusztrálják ugyanis a lakkművesség mellett mindennél meggyőzőbben a japán és kínai iparművészet különböző karakterét, egyben azt a két irányt, amelyben a japánok a legmesszebb maguk mögött hagyták kínai tanítómestereiket. A XIII—XV. századi feudális Japánban a samurájok, férfias és harcias társadalmi osztályának hatalmi törekvései idején a már korábban is jelentős fegyverművesség soha nem látott virágzását élte. A fegyverkovácsolás csúcspontja — a fantasztikus, egzotikus hatású páncélok és a számunkra néha már szinte a komikum határát súrolóan félelmetes hatásra törekvő sisakok mellett — a samuráj lelkének számító kard volt. A sisakok és teljes páncélok bemutatásáról a kiállítás korlátozott méretei miatt is le kellett mondani. A samurájok a kardok két típusát viselték, a hosszú „katanát” és a szertartásos öngyilkosságoknál is használt rövidebb „wakizasit”. A kardoktól művészi értékükön kívül elsősorban ugyanazt az elképesztő technikai tökéletességet követelték meg, mint a már említett lakk inróktól. Ez a követelmény a pengével, annak acél anyagával és kovácsolásának, továbbá élének borotvaélesre fenésével kapcsolatban nyilvánult meg elsősorban. Az izzó acélanyagot hosszú ideig készítették elő olvasztótégelyekben, különös gondot fordítva az acél keménységét meghatározó előírt növényi részeknek, leveleknek adagolása által történő pontos szabályozására. Az enyhén ívelő, fokánál jelentékeny vastagságú, kizárólag vágásra szolgáló, súlyos penge éle felé eső részét keményebb ötvözetből készítették. A kétféle anyag határvonalát a kékesen csillogó felületen alig észlelhető hullámos, damaszkolásra emlékeztető hegesztési vonal árulja



17. Nô-színházi maszk. Okina (öregember). Fafaragás, XVIII. sz.

el. Mindezeket ismerve, megérthetjük, hogy a kardkészítő dinasztiák tagjai a legmegbecsültebb fémművesek közé tartoztak. A szinte vallásos kegyelettel családi tulajdonként őrzött régi kardpengék pedig Japánban még hazai múzeumba is ritkán kerültek el, még nagyobb ritkaságnak tekinthetjük azt, ha nyugati múzeum büszkélkedhet ilyennel. Ezért jelentős eredmény, hogy a Hopp múzeum néhány — ha nem is a legmagasabb minőségű — pengét mutatott be. Ezek az Edo-korból (1603—1867) valók. Egyikükön egy kínaias ízlésű sárkány vésett alakja tekerődzik végig.

A penge mellett, a kard legfontosabb tartozéka a legtöbbször áttört, kovácsolt művű, acél markolatvédő lemez, a „tsuba” volt. Ezen — bár kivitelének technikai tökéletessége is igen lényeges — a legszabadabban nyilvánulhatott meg a gazdag díszítő ösztön. Ábrázolásai sokoldalúságáról, formagazdagságáról, sajátosan japán megoldásáról részben ugyanazt ismételhetjük meg, amit a netsukékról és inrókról már elmondottunk. A tsubákat gyakran leszerelték a kardokról és azok Japánban már évszázadokkal ezelőtt az önálló műgyűjtés tárgyát is képezték. Így sokkal több jutott belőlük mind hazai, mind nyugati múzeumba s műgyűjteménybe, mint a kardpengékből. Hála a múzeumalapító Hopp Ferenc érdeklődésének és finom érzékének, a kiállításrendezés itt is viszonylag értékes és sokoldalú anyagból válogatható. A bemutatott tsubák között a legkorábbi stílusváltozatokat — az áttört művű ún. „negatív sziluett” munkákat — az eredeti időnél valamivel később készült, eklektikus, de még mindig nívós darabok képviselik. A bronzból öntött, gazdag domborművekkel díszített, arannyal és ezüsttel túsírozott tsubák már a fegyverművészet hanyatlásának jelei, hiszen ezek eredeti hivatásuknak, a kemény acélpengék csapásai elhárításának

vajmi kevéssé felelhetek volna meg. Részben talán már inkább virtuóz stílusgyakorlatokul készültek udvari használatra.

A rájabőrrel bevont kardmarkolatokhoz a penge nyújtványát erősítő és a markolatot díszítő fém alkatrészek — a „kashira” nevű gomb, az oldalt elhelyezett „menuki” nevű plasztikus díszek és a markolatot lezáró gyűrű, a „fuchi” — szintén a legnagyobb művészetről tanúskodnak.

A kardpenge két oldalán egy kis töröcske és egy kis késpenge a „kogai” és „kozuka” helyezkednek el, amelyek a tsuba e célra szolgáló résein áthaladva rendkívül aprólékosan, előkelő ízléssel kidolgozott apró markolatokban végződnek. Mindezeket a kardtartozékokat néhány remek jelemző darab képviseli.

Érdeme a kiállítás rendezőjének, hogy a tárgyakat mindenütt komoly, pontos — nemcsak a felszínes érdeklődő, de a szakembert is kielégítő — magyarázó feliratokkal látta el, úgy, hogy a feliratok ennek ellenére sem hatnak zsúfoltan, nem bontják meg az egységes esztétikai hatást. A kormeghatározásoknál — ami egy távol-keleti anyagnál a legnehezebb és legkényesebb feladat — néhol talán túlságosan is óvatosan járt el. Többször minősít XIX. századi eredetűnek olyan műtárgyakat, amelyeknél nem zárható ki a korábbi eredet sem. Ezeknél talán jobb lett volna az időhatárokat — ha nagyobb bizonytalanságot jelentően is — de tágabban megvonni.

A magyarázó táblák a történeti, politikai és gazdasági háttérnek csak igen rövidre szabott kereteit adhatják meg, ezt azonban egy részletes katalógus kinyomtatásával lehetne pótolni, mert a nagyobb terjedelmű magyarázó felirati táblák kétségtelenül túlterhelték volna e kis terjedelmű, finom hatású együttest.

*

E rövid áttekintés alapján is láthatjuk, hogy a Hopp Ferenc Múzeum kiállítása alapvetően különbözik az utolsó évek kamara-kiállításainak megszokott karakterétől. Míg azok általában egy térben és időben erősen körülhatárolt terület éles megvilágítását, vagy egy különleges technológiai, műzeológiai szempont, egy szakmai tézis kifejtését, egy művész, vagy tudományos személyiség működésének méltatását, végül valami más különleges célt tűznek maguk elé feladatként, addig ez a kis kiállítás nem kevesebbre vállalkozik, mint az intézmény nagy gyűjteményének dióhéjba tömörített kivonatát torzítás nélkül, arányosan, jellemzően elénk állítani. E feladat megvalósítása — meg kell állapítanunk — kitűnően sikerült. Úgy véljük példaként szolgálhatna több múzeumunk számára, hogy amíg — esetleg önhibájukon kívül — nem tudják megvalósítani a gyűjteményük egészét méltón reprezentáló, nagyszabású, állandó-kiállítás megnyitásának komoly és mondhatnánk számukra szinte kötelező feladatát, próbálják meg a hiányt egy, a japán kiállításához hasonló, kisterjedelmű, de mégis átfogó-jellegű kiállítással pótolni. Egy ilyen kiállításnak természetesen hosszabb ideig lehet és kell fennállania. Ezzel kiküszöbölhető az az anyagilag kétségtelenül hátrányos helyzet is, hogy a gombamódra nyíló, majd rövid idő múlva lebontásra kerülő speciális, időszaki-kiállítások rendezésébe befektetett jelentékeny összegek gazdaságunk számára nyomtalanul elvesznek. Persze távol legyen tőlünk az, mintha a rövid ideig tartó időszaki kiállítások rendezésének teljes megszüntetését akarnánk javasolni. Csupán úgy gondoljuk, hogy azok számát kellene korlátozni, az általuk felhasznált kiállítóteret kellene kissé szűkebbre venni. Az így felszabaduló teret és energiát — ahol erre szükség és lehetőség van és ahol a teljes állandó-kiállításra még igen hosszú ideig nem kerülhet sor — a Hopp Múzeum japán kiállításához hasonló —, a két kiállítási forma közötti átmeneti típusnak tekinthető megoldásokra kellene fordítani. Ettől függetlenül pedig előrelátóan tartalékolni anyagi erőinket arra, hogy minden múzeumunk mielőbb megvalósíthassa a komoly múzeumok számára végső célként megvalósítandó, nagyszabású reprezentatív állandó kiállítás berendezését és fenntartását.

Borsos Béla

PROKOPP MÁRIA: „AZ ITÁLIAI TRECENTO HATÁSA A KÖZÉP-KELET-EURÓPAI FALFESTÉSZETRE, KÜLÖNÖS TEKINTETTEL MAGYARORSZÁGRA” CÍMŰ KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSÉRŐL

DERCSÉNYI DEZSŐ OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Az opponensnek kettős öröm, hogy olyan tanulmány-nyal foglalkozhat, mint az előttünk fekvő disszertáció, részben, mert egy tehetséges fiatal művét elemezheti s — némi elfogultsággal — évtizedekkel ezelőtt tett javaslatának részbeni megvalósítását is üdvözölheti. Ezek után úgy vélem, felesleges is előre bocsátanom, hogy Prokopp Mária kandidátusi értekezését a magam részéről elfogadásra javasolom, annak ellenére, hogy néhány jelentéktelen kérdésben ellenvéleményem van. Ez utóbbiakat a mű megjelenése során könnyű javítani, vagy módosítani, sokkal fontosabb az, amivel egyetértek s noha feladatom az opponálás engedjék meg nekem, hogy ez utóbbival kezdjem.

Ha valaki egy más világból érkezve, vagy talán elegendő Európa nyugati féltekére s Amerikára, Ausztráliára gondolni, ahol a kis közép-európai államok történetével alig vannak tisztában, tehát egy ilyen idegen meg szeretne ismerkedni Közép-Kelet-Európa művészetével, a publikációk olvasása közben valószínűleg hamarosan csóválni kezdené a fejét; csóválná, mert nem értené, tulajdonképpen miről is szólnak ezek a könyvek. Azt még talán felfogná, hogy Wiese-Schürer Deutsche Kunst in Zips, vagy Roth Victor Deutsche Kunst in Siebenbürgen c. kötetei a hitleri Drang nach Osten szellemétől inspirált művek, de hogy a második világháború után, amikor e térségben nagyjából azonos társadalmi berendezési, ideológiai államok jöttek létre s ezek kiadványaiban ugyanaz a műemlék vagy műtárgy az osztrák, a cseh vagy a szlovák, a román művészet történetében kap helyet, míg a mi kiadványainkban magyar művészet, vagy horribile dictu „magyarországi” művészet címen publikálódik, annak értelmét józan fővel aligha tudná felfogni és megérteni. Annyit talán kapiskálna, hogy a magyar szakemberek azért foglalkoznak ezekkel az emlékekkel, mert a tárgyalt időszakban ez országuk területéhez tartozott, ott készült, de azt már aligha, hogyan lehet ugyanaz az emlék egyszerre a magyar, a német és a szlovák, vagy román művészet részévé. Mivel csak általános, elvi kérdésekről szólok, engedjék el nekem, hogy a részleteket ne érintsem, legfeljebb csak annyit, hogy a már említett szemlélet következtében ugyanaz az emlék egészen más kontextusban, datálással szerepel az egyik vagy a másik nemzet művészettörténetében. Talán elegendő, ha itt csak egyetlen műre, Vătăşianu professzornak közismert könyvére hivatkozom, melyben az összes mai Magyarországon levő román stílusú emléket száz—százötven évvel későbbre datál és más forrásból eredezteti, mint a magyar szakirodalom.

Ezeknek a közismert tényeknek alapján talán nem volt túlzás, ha 1964-ben a Magyar Tudományos Akadémia egyik nemzetközi konferenciáján ki mertem mondani: „a kutatás jelenlegi helyzete nem teljesen konform az anyaggal, mely létrejöttének pillanatában sokkal internacionalisabb volt, semhogy a jelenleg a bizonyos fokig nemzeti keretek szerinti tárgyalása a történeti valóságot a maga teljességében megközelíteni tudná.” Javaslottam, hogy a magyar, cseh, szlovák, román, jugoszláv, osztrák művészet című feldolgozások helyett, újfajta művészettörténetet kellene írni, mely felvázolná a peremterületeken megjelenő nagy európai stílusáramlatokat és meg-

mutatná, hogy ezek hogyan formálódtak — vagy deformálódtak — a helyi adottságok szerint a mai Magyarországon, Ausztriában, Csehszlovákiában, Romániában. Az ilyen módszer nemcsak egységesebbnek tekintené azt a területet, mely lényegében az európai művészet történetében mindig is átvevő s sohasem alkotó, elindító volt, hanem rá tudna mutatni azokra a helyi sajátosságokra is, melyek ezeket az idegenből érkező nagy stílusáramlatokat módosították, esetleg helyi fejlődések kiinduló pontjává tették.

Nem árulok el titkot tisztelt Vitaülés, hogy javaslatom általános helyesléssel találkozott s utána nem történt semmi. Egyedül a németek berzenkedtek egy kissé, mert Közép-Európa meghatározásom kizárta őket — éppen úgy mint az olaszokat, a franciákat, vagy Bizáncot — ebből a virtuális közép-európai térből.

Szabadjon itt közbevetőleg megemlítenem, hogy az előttünk fekvő kandidátusi értekezésben is elhagyhatónak tartanám a közép-kelet-európai megnevezést, illetve elegendőnek vélném a közép-európai meghatározást. Itt csatlakoznék Vayer Lajos professzornak a CIHA XXII. kongresszusán elmondott vitaindító előadásához, mely Közép-Európát nem annyira földrajzi, mint eszmei értelemben határozta meg.

Visszatérve az eredeti gondolatmenetemhez, tíz évi hallgatás után 1974-ben Varsóban megjelent Tomaszewski professzornak a románkori urasági karzatokról szóló műve, mely a XII—XIII. századi építészet e legtöbb társadalomtörténeti következtetésre alkalmas alkotóelemét Magyarországon, Csehszlovákiában és Lengyelországban egységesen vizsgálja s most pedig az előttünk fekvő disszertáció — mely az európai festészet egyik sorsdöntő kezdeményezésének útját kutatja hazánkban, Ausztriában, Cseh- és Lengyelországban.

Szeretném eleve leszögezni, hogy Prokopp Mária értekezésének áttanulmányozása során keletkezett örömom nem a saját elképzelésem megvalósítása miatt született. Biztosan tudom, hogy Tomaszewski professzor nem ismer-te tanulmányom és ezt csak azért nem állítom Prokopp Mária-
ról, mert nem szeretném megsérteni a szakirodalomban igen jól tájékozott disszertánszt — eltekintve attól, hogy én a konferencia témájának megfelelően elsődlegesen építészettörténetről szóltam akkor, természetesen mutatis mutandis érvényesnek véltem álláspontomat a közép-európai művészettörténet egészére, minden műfajára.

Számomra tehát nem az a jelentős, hogy egy általam javasolt megoldás felé megtörténtek az első lépések, a lengyel és a magyar kutatás területén, hanem az, hogy erről a művészettörténeti $2 \times 2 = 4$ képletre, annak megvalósítására mind ott, mind idehaza rájöttek és megindultunk a problémák ilyen úton való megoldása felé.

A Tudományos Minősítő Bizottság előírja az opponenseknek, hogy „különösen meg kell vizsgálniuk a téma-választás helyességét, jelentőségét. . . és a végzett kutatások eredményességét főleg abból a szempontból, hogy az valóban új tudományos eredményeket tartalmaz-e.”

Úgy hiszem, az eddig elmondottak egyértelműen bizonyítják, hogy nemcsak helyesnek tartom Prokopp Mária témaválasztását, hanem azt is, hogy újszerű kezdeményezésnek tartom. Olyan kezdeményezésnek, mely

az egyedül járható út, hogy nacionalista elfogultság nélküli objektív képet lehessen felrajzolni a közép-európai művészettörténetről. Szeretném aláhúzni, hangsúlyozni, hogy a jelölt témaválasztását olyan példamutató kezdeményezésnek tartom, melyet akkor is értékelni kellene, ha az ennek nyomán felmerülő valamennyi problémát — esetleg nem sikerült volna megoldania. Erről azonban nincs szó, amire az alábbiakban megkísérlek — néhány kritikai észrevétellel — kitérni.

Prokopp Mária munkájában mindenekelőtt meghatározza, mit ért az itáliai trecento alatt s nagy vonalakban felvázolja ennek a nagy kezdeményezésnek nyugat-európai kapcsolatait. A szerző mindazt, ami a festészet — elsősorban a falfestészet terén Itáliában történt, — tekintí disszertációja alapjának, kiindulási pontjának. Az Itáliában rendkívül szerteágazóan, sokszínűen kibomló festészeti irányzatot vázolja fel Toscanából kiindulva a fél-sziget északi határáig és Nápolyig. Ezzel a szemlélettel nehéz lenne vitatkozni, mert bár államilag rendkívül széttöredezett, mozaikszerű, s a társadalmi fejlődés szempontjából sem egységes, de zart terület százados művészeti fejlődését tekintí kiinduló alapnak. Elkerüli ezzel azt a megvesztegetően szellemes Dvořák-i koncepció buktatóját, hogy a nagy osztrák — cseh művészettörténész az olasz reneszánsz művészettörténete szempontjából egyedül Giotto-t tekintí az új Evangélium meghirdetőjének és az első háború alatt tartott előadássorozatában a maga korában egészen újszerűen a nagy toszkán festőt szinte áttemeli az olasz reneszánsz ősei közé.

Nemcsak azért helyes ezt a szemléletet elkerülni, mert Dvořák által Giottonak tulajdonított művek egy részét ma már elvitatják tőle, hanem — s erre a disszertáns hangsúlyozottan rámutat — mert Giotto és kortársai hatottak egymásra és az utódoknál, a XIV. sz. közepén, második felében olyan stílus szintézis jön létre, melyből új helyi irányzatok alakulnak ki, többé-kevésbé önálló, új arcúval.

Hangsúlyozom nehéz lenne vitatkozni a disszertáció alapállásával, kiindulópontjával, mégis szeretném felhívni a figyelmet, hogy a bevezetőben említett közép-európai művészettörténet szempontjából ezt a szemléletet majd tovább kell finomítani. Ma a kezdeteknél megelégedhetünk azzal, hogy az itáliai trecentot nagy egységnek tekintjük s ennek hatását egységesen vizsgáljuk Közép-Európában, később azonban finomítva a fogalmat, összevetőre bontva kellene megkísérlni az egyes trecento iskolák hatásának nyomkövetését.

Meg kell mondani, hogy ilyen törekvésekkel a tanulmányban találkozunk is és ahol erre mód van, a szerző igyekszik is a közvetlen előzményre rámutatni, az eredőket felfejteni. Ennek ellenére az sem ritka, hogy a trecento hatást néhány általános képletre tudja csak redukálni. Ilyenek az új ikonográfia, az új térábrázolás, a plasztikus ábrázolásra való törekvés, de ugyanakkor a sienai szín-skála, az érzelmeknek ott divó finom érzékelése és visszadása. Néha azonban olyan gyakran előforduló sémára kénytelen hagyatkozni, mint a cosmatesc keretelés, vagy hogy a mellképeket karéjok keretdiszbe helyezik, stb. Azt is el kell ismernem, hogy igényem bizonyos fokig maximalista. Nemcsak a Közép-európai emléktanyag töredékes volta miatt, hanem azért is, mert ide — különösen a XIV. sz. második felében, s ebből származik anyagunk nagyobb része — már Itáliában összefonódó stílustörekvések érkeztek el. Olyasféle ez a tárgyalási mód, mintha valaki a francia romantika hatását kísérné végig Közép-Európában. Senki sem tagadhatja, hogy itt az egységnek még a látszata is hiányzik. Normandia korai progresszív törekvései aligha hozhatók egy kalap alá Provence antikizáló törekvéseivel, vagy Poitou keleties téralkotásaival.

Szeretném ismételt hangsúlyozni, hogy a most felvetett kíváncsalom nem a disszertáció célkitűzéséből, hanem egy — a bevezetőben vázolt — sokkal nagyobb és messzebb tekintő feldolgozás szempontjából merülhet csak fel.

A trecentóról szóló, a tanulmány szempontjából alapvető megállapítások után az itáliai festészeti törekvések továbbbhatoló sorsát vizsgálja a szerző Ausztriában, Cseh-

és Lengyelországban, végül Magyarországon. Ezzel a szerkezeti felépítéssel lehet vitatkozni. Érttem és tisztetem a szerzőnek azt a törekvését, hogy a nacionalizmus gyanúját elkerülendő az utolsó helyre tette hazánkat. Ezt az önként vállalt szerénységet csak helyeselni lehetne, ugyanakkor több ízben hangsúlyosan rámutat annak valószínűségére, hogy a szóbanforgó trecento hatás Magyarországon keresztül érte el pl. Lengyelországot. Azt is helyesen állapítja meg, hogy a trecento festészeti stílus Magyarországon vert a legmélyebb gyökereit, újításai itt virágoztak ki a legszélesebb körben. Indokolatlannak tartom tehát a téma szempontjából leghangsúlyosabb terület — melyet értelemszerűen a szerző is a legjobban ismer — ahol a legtöbb új eredményt tudja felmutatni, a sorban utolsóként szerepeltetni.

A négy most említett fejezet, tehát Ausztria, Cseh-, Lengyel- és Magyarország trecento izlésű falképanyagának tárgyalása nagyjából azonos szerkezetben történik. Előjáróban vázolja e területek történeti-társadalmi fejlődését, XIV. századi művészetét s hangsúlyosan tárgyalja az itáliai trecentohoz tartozó festészeti anyagot, főként a falfestészetet.

Az egyes országok történetének rövid áttekintésével kapcsolatban legyen szabad néhány jelentős szempontra felhívni a figyelmet. Cseh-, Lengyel- és Magyarországot nemcsak területük érintkező volta, tehát földrajzi tényezők kapcsolják össze, hanem a társadalmi fejlődés azonos léptéke és üteme is. Mindhárom országban nagyjában ezer körül alakul meg a feudális állam s nagyjából azonos időben veszik fel a kereszténységet. Ez az egyidejűség azért is fontos s véleményem szerint hangsúlyozandó, mert a Karoling tradíciójú nyugati államokkal szemben ez a társadalmi-történeti fejlődés terén közel két évszázados elmaradást jelent. Ezt a lemaradást az utóbbi évtizedekig ezek az államok nem tudták behozni, de — s ezt a szerző hangsúlyozza is — a XIV. sz. az az időpont, amikor rövid időre fejlődésük megközelítette azokét. Sőt a nyugat-európai fejlődés lanygulásával ellentétben ezek az államok ki tudják vinni viszonylagos egyenjogúságukat, nagyobb hangsúlyt kapnak az összeurópai történelemben.

A falképanyag vizsgálatánál a szerző jelentékeny mértékben támaszkodhat az autopsziára amellet, hogy a legfrissebb szakirodalmat használja. E két körülmény jelentőségét nem tudom eléggé hangsúlyozni, talán elegendő arra rámutatni, hogy mind a négy területen az elmúlt évtizedekben a korszerű műemléki feltárások és restaurálások eredményeként került napfényre a tárgyalt anyag legnagyobb része. S mivel ezeken a területeken — a bevezetőben mondottak szerint — ilyen átfogó szempontú vizsgálat eddig nem történt, érthető és indokolt, hogy a szerző nagyon sok új eredményt tud az asztalra tenni.

A TMB előírása azt is az opponens kötelességévé teszi, hogy vizsgálja az új tudományos eredményeket. Természetes, hogy az új eredmények zöme magyarországi emléktanyagra vonatkozik. E területen a szerző maga törtéutakon jár és abban a szerencsés helyzetben van, hogy jó néhány korábban publikált megállapítására hivatkozhat.

Mindenekelőtt így van ez a legjelentősebb magyarországi trecento falkép maradványok, az esztergomi várkápolna freskói esetében. A korábbi sommás attribuciót: Niccoló di Tomasot ő vette bonckés alá és bár névvel még nem tud szolgálni, az 1340-es évek sienai festészetéhez kapcsolja Közép-Európa legjelentősebb itáliai trecento alkotásait. Neki köszönhetjük a kápolna kifestése ikonográfiai programjának rekonstrukcióját. A nagyváradi freskó töredék firenzei stíluskapcsolatait is ő mutatta ki. Publikálás alatt áll a harmadik nagyfontosságú emlék, a zágrábi püspöki kápolna freskódíszének korszerű feldolgozása is. A többi magyarországi falképet művészeti központok szerint tárgyalja. Ezek elsőjét (kvalitás szempontjából is), a gómori freskókat nálunk ő dolgozta fel s tette közzé. Ilyen előmunkálatokra támaszkodva természetesen biztosabb talajon mozog összefoglaló munkája.

Nem ritka jól megalapozott új eredmény a többi fejezetben sem, ezekre csak sommásan utalok. Ausztriában a verduni oltár és a Stephans dóm fogadalmi kép stílus-

kapcsolatainak mélyreható elemzésén alapuló új meghatározása. Lengyelországban a niepolomici falképek tárgyalása, s valamennyi országban a trecento stílus-törékvések és a nyugati gótika, főként az internacionális gótika áramlatának szétválasztása.

A disszertáció egyik jelentős új eredménye, hogy a korszerű tudományos módszer alkalmazásával a trecento stílus elterjedését az eddigi szakirodalommal szemben más okokkal tudja magyarázni. Jömagam is pl. az új stílus behatolását elsősorban az udvar, Nagy Lajossal több ízben Itáliában tartózkodó vezetőréteg kapcsolatának, ismereteinek tudtam be. A szerző szerint pl. hazánkban az 1320–30-as évek — közép-európai viszonylatban egyedülálló — gazdasági fejlődése, a társadalmi és kulturális viszonyok gyors és széles körű átalakulása az oka annak, hogy az új eredmények oly gyorsan és mélyen átjárják művészeti életünket. Az okokat a szerző tehát mélyebben keresi és találja meg, részletesen kifejtve annak gazdasági, társadalmi alapját és indokait.

A disszertáció közel felét az emléktárgyak katalógusa teszi ki. Országokként és ezen belül helységek ábécéjében tárgyalja a szempontjából számításhoz jövő falképanyagot. Röviden jellemzi az épületet, melyben a freskók vannak. Leírja a freskókat, meghatározza ikonográfiájukat. Közli a feltárásukra, restaurálásukra, datálásukra vonatkozó adatokat.

A szakmai kritikus bizonyára itt tudna a legtöbb módosító javaslattal élni. Pl. a templomok titulusanál aligha elegendő csak a Mária megjelölés, hiszen vagy feltűnat Mária-ünnepünk van. Vagy az irodalomban rendszert a legutolsó feldolgozás szerepel. Jogos lehet az a kívánság, hogy az első feldolgozás is említessék (pl. a szepesdaróci freskókat feltáró, restauráló és publikáló Kőszeghy Ele-

mér neve sem szerepel). Tudomásom szerint a bántornyai templom barokk boltozatát a háború alatt lebontották és a Sz. László legenda falképei visszakérültek a templom-térbe. A szerző nyilván Radocsy nyomán közli a helyzetet. Az ikonográfiai meghatározásokon is lehetne finomítani. pl. a siklósi várkapolna déli fülkéjében nem szent apátot, hanem Toulousei Szt. Lajost ábrázolták (megírtam a Kunstführer 169. oldalán). A részletekkel foglalkozó szakemberek bizonyára még bővíthetik ezeket az észrevételeket. Mindez azonban nem változtat a lényegen, a katalógus nemcsak a szerző saját munkáját elősegítő apparátus, hanem négy közép-európai ország kutatásának egy helyen megtalálható segédeszköze. Ha a disszertáció publikálásra kerül — amit javaslok és szeretnék mielőbb nyomtatásban látni — ezeket az apró javításokat el kell végezni.

Összefoglalva: a disszertációt elfogadom és kérem a Bíráló Bizottságot, hogy javasolja Prokopp Máriának a kandidátusi fokozat megadását. Véleményem fentebb részletesen kifejtettem, de talán nem árt leglényegesebb elemeit megegyeszer összefoglalni.

A benyújtott értekezés témaválasztása újszerű és előremutató. Azzal, hogy egy jelentős festészeti áramlat közép-európai elterjedését vizsgálja, olyan útra tér, mely lehetővé teszi, hogy a térség művészetének eddigi nemzeti szemléletű feldolgozása helyett a történeti valóságnak sokkal megfelelőbb képét kapjuk. A legfrissebb szakirodalom és a komplex módszerű vizsgálat segítségével négy ország művészetének fejlődésében új eredményeket hoz. S végül ezeket az új eredményeket a korszerű tudományos módszerrel alapozza, ágyazza be a történeti és társadalmi fejlődésbe.

BERTÉNYI IVÁN OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Minden korszak vizsgálatának fontos része annak, az ideológia különféle formáiban (filozófiában, erkölcsben, vallásban, művészetben) megjelenő felépítménynek az elemzése, amely az illető kor gazdasági alapján kifejlődött. Napjainkban mediévisztikánk különös érdeklődéssel fordul a középkor eszméjére, s az eddig is szép számban megjelent ilyen tárgyú munkák méltó folytatásának ígérkezik az 1976 őszére tervezett eszmétörténeti ülésszak. Prokopp Mária témaválasztása mindezekre szerencsés, hiszen a XIV. század művészetének egy fontos ágát, a falfestészetet vizsgálja, s mint-hogy a falképeken ábrázolt jelenetek legnagyobb része a korabeli vallás eszméinek megjelenítője, propagálója volt, eredményei nemcsak a művészettörténész, hanem a história kutatója számára is igen hasznosak, s további eszmétörténeti vizsgálatok bázisául szolgálhatnak.

Az öt fejezetből álló disszertáció első részében az itáliai trecentot jellemzi a szerző, feltárja annak nyugat-európai kapcsolatát is. Bemutatja e művészet legfőbb komponenseit az itáliai trecento főbb központjait, utal az antik, a bizánci és a kortárs európai, valamint a helyi művészet hatásaira. Az itáliai trecentot nem pusztán e hatások összességének tekinti, hanem minőségileg új, sajátos jelenségnek tartja az európai gótika történetében, amelynek, mint önálló értékekkel rendelkező művészeti periódusnak csak másodlagos jelentősége a quattrocento előkészítő protoreneszánsz vonás. A trecento világnézetét — a humanizmus számos csírája, több új, forradalmi törekvés ellenére is — a skolasztika határozza meg, tehát alapvetően középkori, gótikus művészet, míg a quattrocento a humanizmus diadalát jelenti.

A második fejezet Ausztriával foglalkozik. Az ottani művészeti központok igen korán kapcsolatot teremtettek az itáliai trecento vezető műhelyeivel, köztük a giotti kezdeményeket továbbfejlesztő bolognai műhelyekkel. A giotteszk hatások fel- és elismerése azonban nem akadályozza meg a szerzőt abban, hogy revízió alá vegye a vonatkozó szakirodalmat és a verduni oltár táblaképeinek az elemzésekor ne mutasson rá a korábban feltételezett giotteszk hatás helyett Duccio és a sienai művészet

befolyására. Hasonlóképpen fontos, az eddig felismertnél pontosabb stíluskapcsolatokat mutat ki a bécsi Stefánsdóm Singertorjának az előcsarnokában állott fogadalmi kép elemzése során, mikor is ezt az alkotást a kortárs padovai-veronai festészettel rokonítja.

A Csehországot tárgyaló fejezet írásakor a szerző kitűnő előtanulmányokra támaszkodhatott, ezért többnyire meglegedett ezek eredményeinek a kritikai felhasználásával, kiegészítésével. Emellett azonban kiter annak a hatásnak a vizsgálatára is, amelyet a trecento a XIV. század közepének — második felének Csehországában a gótika kialakulására gyakorolt, s a cseh területek fejlődését többször is a környező német városok velük rokon falképanyagának vizsgálatával veti egybe.

Lengyelországban viszonylag kevés falfestészeti emlék maradt fenn, de ezek közül is néhány (így pl. a niepolomici templom freskói) kimutatható a trecento hatás. Az Opuliai László, volt magyar nádor által 1382-ben alapított czestochowai pálos kolostor fialakos Madonnát a gyermekkel ábrázoló képről alkotott lengyel véleményt is finomítja a disszertáció. 1973-ban napvilágot látott tanulmányában Ewa Stolat a képet Simone Martini köréhez kapcsolta; Prokopp Mária szerint több eleme valóban Simone Martini stílusával rokon, de a Madonna jobbkezeének zömökebb, plasztikusabb megmintázása inkább firenzei vonás. A kép — az itáliai trecento más eredményeihez hasonlóan — magyarországi közvetítéssel jutott Lengyelországba.

Az értekezés legterjedelmesebb fejezete a XIV. századi Magyarország falfestészetét tárgyalja. Munkájának egészében többször hivatkozhat saját, korábbi tanulmányaira. Az esztergomi várkapolna falképeinek ikonográfiai és stílusvizsgálata eredményeként elveti azt a felfogást, hogy Niccolò di Tommaso készítette volna a freskókat, s a mestert egy konkrét névvel nem azonosítható, az 1330-as évek sienai festészetéhez kapcsolódott személyben látja. A nagyváradi freskótöredékben firenzei stíluskapcsolatokat fedez fel, de valószínűleg hazai mester művének tartja, a zágrábi püspöki kapolna freskóit romagnai — rimini festők művének. Az említett

három, legjelentősebbnek tartott trecento falképgyűjtés után a szerző tájegységként tekinti át a korabeli Magyarország trecentoszk faliképeit. Ehhez Radocsay Dénes falkép-korpuszát veszi alapul, de az azóta megjelent szakirodalom és saját személyes megfigyelései alapján e részben is számos új megállapítást, jó néhány helyreigazítást közöl. Kísérletet tesz az egyes művészeti központok és az egyes külföldi hatások irányának a meghatározására is. Vizsgálatait összegezve úgy látja, hogy hazánkban az Anjou-kori trecento hatás erőteljesebb és közvetlenebb volt, mint Közép-Kelet-Európa más országaiban. Az itáliai trecento a XIV. századi magyarországi festészetben nem az egyetlen, de az egyik legjelentősebb művészeti irányzat volt, s fontos szerepet játszott az internacionális gótika művészetének a kialakításában is.

A disszertációt a szakirodalom alapos ismerete és kritikával való használata, biztos tárgyi tudás és a marxista szemléletmód érvényesítésére való törekvés jellemzi. Az egyes országok művészetének a tárgyalása előtt gazdasági-társadalmi korrajzot ad, rámutat a gazdasági fellendülés és a kulturális fejlődés, a központi hatalom megerősödése és a művészetek felvirágzásának az összefüggésére. Felsorolt szép számú új eredményét tudományosan, adatokkal bizonyítja. Figyelmét nem kerül el az olykor nehezen dokumentálható, egyes országok, országrészek közti kapcsolatok sem: igyekszik megtalálni azokat a kereskedelmi, diplomáciai, dinasztikus csatornákat, amelyekben keresztül a trecento hatás Itáliából a vizsgált országokba, illetve azokból egymásba szétsugárzott. Ismerve a ferenceseknek hazánk XIV. századbeli krónikáirásában és később a fegyverre kelt parasztseregek ideológiájának a megformálásában és terjesztésében folytatott jelentős tevékenységét, a történészek számára is tanulságos a disszertációnak az, a minorita templomok (főleg a lőcsei templom) falfestészetének az elemzése nyomán tett megállapítása, hogy a ferencesek tevékeny szerepet játszottak a trecento formakincs elterjesztésében. Az egyes falképek ismereténél a szerző törekszik az illető festményt hordozó épület rövid történetének, s főleg egykori tulajdonosának, a kép vélelmezhető megrendelőjének a felkutatására. Értékes része a disszertációnak a függelékként csatolt, s vele kb. azonos terjedelmű katalógus, amely Radocsay Dénes munkájához hasonló módon ABC rendben közli a tárgyalta négy ország trecento vonatkozású falképeinek a jegyzékét és a rájuk vonatkozó alapvető irodalmat.

A disszertáció nemcsak a magyar, hanem az osztrák, cseh és lengyel falképfestészetéről is számos új megállapítást közöl, összehasonlító vizsgálatainak eredményei távolabbi országok kutatóit is érdekelhetik. Ezért — néhány kisebb változtatással — ajánlatos volna valamely világgalven (elsősorban tán németül) publikálni.

A továbbiakban azokra a megjegyzéseimre térnek át, amelyek követése esetén a disszertáció — véleményem szerint — még jobban sikerült volna, illetve néhány következtetlenségre, kevésbé szerencsés megfogalmazásra szeretném felhívni a figyelmet. Megítéltésem szerint helyenként vitathatóak, nem egységesek azok a keretek, amelyekben anyagát tárgyalja. Az előszóban tett megállapítása szerint Magyarország, Csehország, Lengyelország és Ausztria együttes tárgyalását a hasonló gazdasági-társadalmi viszonyok, a gazdasági-politikai egymásrautaltság és az ebből eredő gazdasági-társadalmi-kulturális és dinasztikus kapcsolatok kívánják meg. A magyar, cseh és lengyel fejlődés számos hasonló vonására történetírásunk már többször rámutatott. Bezzák Miklósnak az említett országok diplomatikai gyakorlatának a kapcsolatait feltáró munkája, Elekes Lajosnak a — főleg a későbbi középkorra vonatkozó — összehasonlító vizsgálata, s más munkák idevágó megállapításai valóban feljogosítanak arra, hogy a három államot a kelet-európai fejlődés hasonló útját bejáró, sok közös vonást felmutató alakulatnak tekintsük. Ausztria helyzete problematikusabb. Kétségtelen, hogy a XV. századi osztrák fejlődésnek vannak a magyarországihoz hasonló vonásai, s a XIV. századi kulturális felépítmény számos

hasonló elemére épp a disszertáció mutat rá. Az osztrák államszervezet fejlődése azonban jóval több ponton különbözik a magyarétól, mint a cseh. Ausztria esetében mindenesetre óvatosabb fogalmazás lenne szerencsésebb; a földrajzi szomszédság amúgyis elegendő alap az osztrák falképfestészet tárgyalására, az ausztriai és a többi kelet-európai országban uralkodó gazdasági-társadalmi viszonyok hasonlóságának, illetve eltérő vonásainak a feltárása pedig nem tartozik szorosan a megoldásra kitűzött témához.

A disszertáció a XIV. századbeli Magyarországot veszi alapul, ami — logikailag — azt kívánná, hogy általában a XIV. századi Európa földrajzi beosztását kövesse. Szilézia azonban a tárgyalta időszak jó részében Csehországhoz tartozott, s a munka Lengyelországnál tárgyalja, Ausztria esetében pedig — úgy tűnik — az ország mai határain belül mozog, annak ellenére, hogy a történeti áttekintésben felsorolja az osztrák hercegek korabeli hódításait is.

A katalógus Magyarország fejezetének a megyeelnevezései is vitathatóak. A ma Csehszlovákiához tartozó területeken jelenleg nincsenek megyék, csak járásek és három nagy kerület Pozsony, Besztercebánya és Kassá székhellyel. A Szovjetunió Kárpátontúli Területe nem oszlik megyékre, ahogy Burgenland is egy egységes tartomány, s csak járásei vannak. A disszertáció tehát csak „történelmi” megyéket jelölhet meg, kézenfekvő lenne tehát, ha a XIV. századbeli megyéket rekonstruálná az egyes emlékek elhelyezésekor. A megyehatárok a középkorban is, s azóta is gyakran változtak. Összetett nevű megyék azonban, mint Gömör-Kishont (ahol Kiete található), vagy Szabolcs-Szatmár (ahol Ófehértó fekszik) XIV. században nem voltak, ezek csak a későbbi megyeösszevonások során jöttek létre. A ma nem Magyarországon található emlékek esetében mindenesetre el kellene hagyni a megye megnevezéseket, vagy esetleg tájegység nevekkkel kellene helyettesíteni azokat.

A személynevek közül problematikusnak érzem I. Lajos király nádorának Oppelni László (120. p.) változtatását. A magyar szakirodalomban inkább a latinos alakból vett Opuliai használatos. Nem lenne rossz, a lengyel helynévre utaló Opoli változat sem (a 129. p. utolsó sorában a szerző is opolei ferences templomról beszél), de feleslegesnek érzem egy lengyel terület német elnevezésének a használatát magyar nyelvű munkában. A 3. oldalon tett egyik megállapítás szerint Velencében abszolutisztikus hatalmú doge állt a városköztársaság élén. Ez így nem túl szerencsés megfogalmazás, hiszen az állam igazi ura a XIV. században a rettegett Tízek Tanácsa volt, amely még a formailag uralkodóként szereplő és reprezentáló doget (duxot) is ellenőrizte.

A harmadik oldalon nem ártott volna a jelentősebb itáliai városállamok sorába Genovát is felvenni, hiszen ez a köztársaság — politikailag — épp a disszertációban tárgyalta időszakban erősödött meg, miután 1296-ban flottája Korčulánál legyőzte a velencei hajóhadat. Az 1380-as chioggai csatáig Genova Velence első számú itáliai vetélytársa volt, s az 1370-es években I. Lajos magyar király rátámaszkodott Velence ellenében. A genovai-magyar szövetség láttán nem ártana megvizsgálni a kérdést, hogy az ilyenkor szokásos diplomáciai érintkezés (akár közvetlenül Genován át, akár a követek utazásakor érintett más itáliai területeken keresztül) nem szolgáltathat-e esetleg a magyarországi trecento befolyás egyik közvetítő csatornájaként. A negyedik oldalon félreérthető az a megfogalmazás, hogy „IX. Lajos Franciaországát a száz éves háború szinte teljes pusztulással fenyegeti”, hiszen IX. Lajos a száz éves háború kitörését megelőző században uralkodott.

Néhány további kisebb megjegyzésem: a 153. oldalon Zágráb 1242-ben szabad királyi városként szerepel. A terminus alkalmazását a XIII. század közepén túlságosan korainak érzem. A 161. oldalon említett Bebek Imre nemcsak horvát—szlavón bán, hanem más fontos tisztségek viselője, így pl. országbíró is volt. A Függelékben a falfestmények fölrataiban szereplő rövidítések kezelése nem egységes: hol feloldja ezeket a szerző (pl. Pürrg, St. Veit esetében), hol nem (pl. Ófehértónál),

sőt, az is előfordul, hogy a rövidítések egy részét feloldja, más részét nem (így Mártonhely esetében). Az eljárást egységesíteni kellene. Előfordul az is, hogy az olvasat hibás. Bántornya esetében a "facto fuit h[oc] op[us]" első szava helyesen "factum". A bergi temetőkápolna falképének datálásánál nem elírás-e a "feria secunda post aschisionem domini" feloldás? Circumcisio Domini = január 1., ascensio Domini — Húsvét után a 6. vasárnap előtt való csütörtök (áldozócsütörtök). Itt hívom fel a figyelmet néhány bosszantó géphibára is, amelyek

különösen ott veszélyesek, ahol a helyes megértést veszélyeztetik: így "quelf-párt", "quelf-párti" a 2—3. oldalon, vagy "Noli me tandere" a 43. oldalon.

Mindezek a kisebb hibák azonban nem csökkenthetik a disszertáció értékeit. Úgy vélem, hogy a munka lényeges témát dolgoz fel, számos új tudományos eredményt bizonyít, marxista szemléletmód érvényesítésére törekszik, s valamennyi, a kandidátusi értekezésekkel szemben támasztott tartalmi és formai követelménynek megfelel. Ezért tisztelettel javaslom nyilvános vitára bocsátását.

SZÉKELY GYÖRGY HOZZÁSZÓLÁSA

A disszertációt — az opponensekkel teljesen egyetértve — alkalmasnak találom a kandidátusi fokozat odaítélésére. A munka a tárgyalat történeti és művészettörténeti tájegységek falfestészetének szórványanyag és töredékek alapján való invenciózus és önálló rekonstrukciója, a festészet más részeinek alapos ismeretében és azokra is támaszkodva. Behatóan elemzi az itáliai trecento művészetét és a marxizmus követelményeit szerencsésen alkalmazva magát a korabeli itáliai társadalmat, a tartományok és városok sorát egyedileg is bemutatja. Nyugat-Európát ugyancsak sikerülten mutatja be, az egyes országok sajátos arculatára kellő figyelemmel. Ilyen nem sablonosan bemutatott történeti és művészeti képhez mérheti a tüzetesebben vizsgált tájegységet, az összevetés során szerfelett figyelemmel van a társadalmi, a politikai berendezkedés eltéréseire, így kerülheti el a tárgyalásban a szellemtörténeti irodalomban eltúlzott hatás-kutatás buktatóit, a reális kapcsolatokat, tényleges művészeti érintkezéseket, a differenciáltan kezelt műhelyeket véve alapokul, nem pedig elvont szellemi, stiláris ráhatásokat. Pl. Ausztria esetében érdekesen mutatja be a városfejlődést, a hatások konkrétabb állomásait, hazai műhelyekben módosulását, már itt utal Aquila Jánosra. Csehországot IV. Károly politikájának átfogó ismertetésével teszi egy művészeti fejlődésben is mutatkozó nagyarányú fejlődésre éretté. Az együtt tárgyalat Lengyelországot és

Sziléziát a dinasztikus egyesítés alakulását behatóan ábrázolva és a lengyel—magyar kapcsolatok előtérbe állításával teszi művészettörténetében is megközelíthetővé. Végül Magyarországot a legbehatóbban elemzi, művészetét mind az olasz trecento, mind a nyugat-európai gótikus stílus kapcsolataiban. Ezt az Anjou-uralom alatti ország általános jellemzése alapozza meg, amiben ki lehet emelni az egyházpolitika reális vizsgálatát, a ferencesek szerepének érzékeltetését, a társadalmi-gazdasági tényezők között a bányászat és a kereskedelem figyelemmel kísérését. Így értelmezhető reálisan három nagy egyházi központ — Esztergom, Nagyvárad, Zágráb — és az országosan szétszágázó — mai Szlovákia, Erdély, a Dunántúl — művészet fejlődési útja, ennek keretében programrekonstrukciók, művészpályák (Aquila) kellő súlyt kaptak. Végeredményben a tényanyag és a bemutatott összefüggések igazolták a közép-kelet-európai vizsgálódást, amely gazdasági—társadalmi viszonyokra, gazdasági és politikai egymásrautaltságra, gazdasági, társadalmi, kulturális, dinasztikus kapcsolatokra volt alapozható a munkában és a szerző által ugyancsak jól ismert bizánci kultúrköröktől elválaszthatónak bizonyult. De nemcsak ebben a módszerbeli sikerben áll a marxizmus alkalmazása a munkában, hanem a kor filozófiáját és művészettörténetikáját is kellően figyelemre méltatta az összefüggésekben.

PROKOPP MÁRIA VÁLASZA

Igen tisztelt Bíráló Bizottság, Tisztelt Vitaülés!

Először is őszinte, hálás köszönetet mondok opponenseimnek, dr. Dercsényi Dezső, a művészettörténeti tudományok doktorának és dr. Bertényi Iván a történettudományok kandidátusának azért a beható munkáért, amelyet disszertációm bírálatára fordítottak, és nem kevésbé azért a jóindulatért, amellyel elért szerény eredményeimet értékelték.

Köszönöm Dercsényi Dezsőnek, a korszakkal foglalkozó hazai szaktudományunk egyik legkiválóbb képviselőjének témaválasztásom jelentőségének ily nagyfokú kiemelését.

Közép-Európa és még inkább Közép-Kelet-Európa kutatói előtt, az utóbbi években egyre szilárdabb meggyőződéssé vált, hogy a művészettörténeti jelenségeket éppúgy, mint a társadalmi alap, és a felépítmény más jelenségeit összefüggésükben, sokoldalú kölcsönhatásukban, és kialakulásuk konkrét folyamatában kell vizsgálnunk.

A közös kutatási program megteremtésére az egyik leghatározottabb lépést az MTA Építészettörténeti és Elméleti Bizottságának 1957 évi kezdeményezése jelentette. A Bizottság felhívást intézett a szocialista országok akadémiaihoz „a múltban és a jelenben gazdaságilag, politikailag és kultúrában érintkező, egymásrautalt, összefonódó népek legfelsőbb tudományos szerveihez, hogy a kölcsönös segítség, a tervszerű kollektív munka szocialista elve alapján egyedül meg nem, vagy alig

megoldható építészettörténeti problémákat közösen munkálják és közösen oldják meg”.

E kezdeményezés nyomán létrejött közös értekezleteken számos jelentős előadás hangzott el, így még 1957-ben Enzt Géza „A közép-európai művészet kérdése a román korban”, és Gerevich László „A közép-európai királyi műhelyek a XIV. században és a későgótika” című tanulmányát ismertette. Majd 1962-ben Dercsényi Dezső, az opponensi véleményében említett előadásában, amelyet „A közép-európai építészettörténet felé” címmel tartott a közös kutatás főbb feladatait jelölte meg az építészettörténet egyes korszakaira vonatkozóan. Elnézést kell kérnem, hogy e tanulmány nem szerepel irodalmi utalásaim között, éppúgy mint e konferenciák más előadásai, mivel azok elsősorban építészettörténeti jellegűek. — Disszertációm megírása óta azonban a közös közép-kelet-európai kutatás a gótikus falképfestésre is kiterjedt. Lengyel kezdeményezésre, az első tud. konferenciát 1975 októberében Poznańban rendezték, így elengedhetetlen, hogy munkám nyomdai megjelentetése esetén, a bevezetőben ismertessem a közös kutatás minden eddigi jelentős lépését és eredményeit, amelyek között az első helyen, az időrend és fontosság miatt egyaránt, a fentemlített nemzetközi építészettörténeti konferencia áll majd. Dercsényi Dezső opponensem a továbbiakban helyesebbnek véli a Közép-Európa megjelölést az általam használt Közép-Kelet-Európa helyett, mégis úgy vélem nincs lényegbevágó különbség a két felfogás között. Dercsényi Dezső az említett elő-

adásban a szocialista országok építészeti konferenciáján, a cseh, lengyel, keletnémet, magyar és román kutatók előtt mondta el, ahol a módszerek és kutatási programok összehangolására hívta fel a figyelmet, „hogy annak a területnek, amelyet most a *rövidség kedvéért* közép-európainak neveznek, egységes szemléletű építészettörténetét meg tudjuk valósítani.”

S néhány évvel később, amikor Andrej Tomaszewski varsói professzor könyve megjelent a „Nyugati karzatos templomok Lengyel-, Cseh- és Magyarországon” címmel, Dercsényi Dezső a könyvet mint Közép-Európa keleti felének építészettörténeti kutatásában elért jelentős eredményt üdvözölte — a Művészet 1975. évi 3. számában (47–48.)

Kétségtelen tehát, hogy a „Közép-Európa keleti fele” és Közép-Kelet-Európa kifejezések — terminus technikusok — tartalmilag azonosak. S említhetnénk további példákat az utóbbi évek művészettörténeti irodalmából, így Merhautová 1974-ben Prágában megjelent könyvét a romanika művészetéről, amelynek címe „Romanische Kunst in Polen, der Tschechoslowakei, Ungarn, Rumänien, Jugoslawien” (Prága, Artia, 1974.) — Az 1975 őszén a poznańi egyetem művészettörténeti tanszéke által rendezett nemzetközi konferencia, amelyre a fentiekben utaltam — és amely disszertációhoz hasonlóan a gótikus falfestéssel foglalkozott a középkori osztrák hercegek, Csehország, Lengyelország és Magyarország vonatkozásában, címében is a közép-kelet-európai megjelölést használta.

A disszertációmban vizsgált korszakban és témában, az itáliai trecento hatásának XIV–XV. századi elterjedésének elemzése során meggyőződen kifejezésre jut, hogy Ausztria, Csehország, Lengyelország és Magyarország kulturális-művészeti vonatkozásban — a bemutatott sajátosságok, egyéni színezetek ellenére — szorosan kapcsolódik egymáshoz. A disszertáció eredményei tehát megerősítik, aláhúzzák a történészek által a gazdasági alap elemzése során meghatározott Közép-Kelet-Európa fogalmát.

A dolgozatban vizsgált országok egymásutánját tulajdonképpen az ABC-rend határozza meg, amelyet tartalmi szempontból is indokoltnak érzek. Ugyanis Ausztriával kezdem a sort, amely földrajzilag a legközelebb áll Itáliához, a trecento szülőhazájához. Majd Csehországgal, Ausztria északi szomszédjával folytatom a tárgyalást, IV. Károly császár birodalmának központjával, amely mindeddig a nemzetközi tudományos közvéleményben mint a XIV. századi Közép-, illetve Közép-Kelet-Európa egyetlen, európai-rangú kulturális-művészeti központja szerepelt. Ezután térek rá Lengyelországra, amely a XIV. század elején állami egységének helyreállításán fáradozik Csehország és a Német Lovagrend államának harapófogójában. E küzdelemben Lengyelország legfőbb szövetségese Magyarország, amint ezt a XIV. századi dinasztikus kapcsolatok alakulása is jól jelzi, és amely végül Nagy Lajos perszonál-uniójához vezetett. Ezután térek rá a XIV. századi Magyarország falképméltékének vizsgálatára. Úgy gondolom, a fenti előzmények után meggyőzőbb, evidensebb az emlékek elemzése és összehasonlító vizsgálata során megállapított eredmény, hogy az itáliai trecento hatása Magyarországon a legerőteljesebb, a legközvetlenebb és a legmélyrehatóbb, következésképpen a legtovább élő művészeti vonás Közép-Kelet-Európában. S ugyanígy logikusan indokolt — a fenti összefüggésben — az a megállapítás, hogy az Anjouk Magyarországot — művészeti vonatkozásban — nem IV. Károly Csehországnak árnyékában kell vizsgálnunk, hanem mint annak közvetlen előzményét Közép-Kelet-Európában.

A legmesszebbmenően egyetérték Dercsényi Dezső opponensem véleményével, amely szerint tanulmányom teljesebbé tehető a trecento központok és iskolák hatásának még differenciáltabb nyomonkövetésében. Ezt magam is fontos célkitűzésnek tartom további kutatásaim számára. Jóllehet, ez nem könnyű feladat, amint erre Dercsényi Dezső is utalt — idézem — „nemcsak az emléktárgy töredékes volta miatt, hanem azért is, mert Közép-Európában, különösen a XIV. század második

felében, már az Itáliában összefonódó stílustörekvések hatnak.”

S még hozzátenném, hogy emléktárgyunk nagy része provinciális, falusi templomdekoráció, amelynél nemcsak, hogy közvetlen trecento határról nem beszélhetünk, de még a jobb minőségű hazai trecento alkotások befolyása is csak *sommasan*, bizonyos sémákra redukálva jelentkezik. — A trecento hatás leghalványabb formáját, az ábrázolások kozmeteszk, vagy négykaréjos keretelését sem hagyhatjuk figyelmen kívül a trecento hatás elemzése során. Jelentősége éppen a közép-kelet-európai emlékek összehasonlító vizsgálata során tűnik fel. E motívum alkalmazása a magyarországi emléktárgyakban a leggyakoribb, amely a trecento hatás művészeti hagyományára utal ott is, ahol az ábrázolás stílusa már más törekvésekhez kapcsolódik.

A falképkutatás szempontjából kétségtelenül igen jelentős a templom titulusa, amelyet munkám során igyekeztem felkutatni. Ezek pontosabbá tétele fontos kutatási feladat, amelyet más tudománysszakokkal együtt kell elvégezni.

A katalógusrészben a magyarországi emlékek bibliográfiájánál Radocsay Dénes 1954. évi falkép korpuszához vonatkozó irodalmi jegyzékére hivatkozom, és tételenként csak az azóta megjelent fontosabb tanulmányokat említem. Nyomdai megjelenés esetén valóban helyes lenne a korábbi irodalomból is a jelentősebbeket újból felsorolni a teljesség kedvéért.

Köszönöm a további kiegészítéseket is, mint például, hogy a siklósi kápolna déli fülkéjében a szent szerzetes apát Toulouse-i Szent Lajost ábrázolja, valamint, hogy Bántornán a barokk boltozatot már lebontották, amint erről magam is meggyőződtem az elmúlt évben.

Bertényi Ivánnak, történész opponensemnek is nagyon köszönöm értékes megjegyzéseit és észrevételeit. Így például, hogy egyes megfogalmazásban elmosódik, hogy az osztrák államszervezet fejlődése több ponton különbözik a többi kelet-európai országtól, amelyre egyébként Ausztria tárgyalásánál és az utószóban is rámutattam. A hercegségekre tagolódó XIV. századi Ausztria, ugyanis gazdasági, társadalmi és politikai szempontból több vonatkozásban különbözik az egységes államszervezettel rendelkező többi közép-kelet-európai országtól, az Anjouk Magyarországtól, Nagy Kázmér Lengyelországtól és IV. Károly német-római császár birodalmának központjától, Csehországtól, amely különbségek a trecento hatás jellegében, intenzitásában és színvonalában is kifejezésre jutnak.

Disszertációmban a XIV. századi országhatárokat igyekeztem követni, még Szilécia esetében is, amely az ősi lengyel királyi család, a Piasztok szülőhazája és birtoka volt. Az 1300 körüli évek lengyel egyesítési törekvései főképpen Szilécziából indultak ki. Az 1335. évi Visegrádi Kongresszuson Nagy Kázmér csak kényszerűségből mondott le Szilécia területéről a cseh király javára. A valóságban azonban a kis sziléczi hercegségek többé-kevésbé önálló életet éltek a XIV. században. Politikai, diplomáciai tevékenységük mellett erre utal az éppen a disszertációban bemutatott egyéni színezetű művészeti élet, amelyben a cseh és a lengyel hatások egyaránt fontos szerepet játszottak.

Az osztrák hercegségeknél is igyekeztem az egykori határokat figyelembe venni. Ezért nem szerepel például Salzburg és környezete a disszertációban. Az osztrák hercegségek XIV. századi észak-itáliai térhódításait, amelyeket a történeti bevezetőben említek, a falképanyag tárgyalásánál, a téma jellegének megfelelően, mint az *itáliai trecentóhoz kapcsolódó*, annak hatását *közvetítő* területet idézek.

Köszönöm Bertényi Ivánnak a katalógus Magyarországi fejezetében a megye elnevezésekre vonatkozó megjegyzését. Dolgozatomban Radocsay Dénes könyvének megjelöléseit használtam. Kétségtelenül helyesebb, a mai olvasó számára érthetőbb, ha a mai közigazgatási beosztást vesszük figyelembe bel- és külföldön egyaránt. A XIV. századi megyehatárok megállapítása ugyanis ma még nem minden esetben egyértelmű. A kérdés tisztázása a történelmi földrajz művelőire vár.

Ugyancsak köszönöm az Opulai László nevével kapcsolatos észrevételt, a németes Oppelni-alakot a magyar nyelvű szakirodalomban használatos Opuliai formára fogom javítani. — Egységesíteni fogom a rövidítések feloldását is a falképek felirataiban. — Zágrábnál a „szabad királyi város” elnevezés valóban korai XIII. században, helyette a „királyi város” terminológiát fogom használni.

Végül *Genova* szerepét joggal hiányolja a történész a Nagy Lajos-kori itáliai-magyar művészeti kapcsolatok tárgyalásánál. Meg kell azonban mondanunk, hogy a trecento itáliai művészettörténetébe nem írta be nevét a tengeri hatalmáról híres Genova. Művészeti életében az idegen toszkán és lombard mesterek játszottak vezető szerepet. Így például Genova egyik legjelesebb trecento szobrászati emléké, VII. Henrik császár felesége, Luxemburg Margit síremlékét Giovanni Pisano készítette 1313-ban, töredékei a genovai Museo Civicóban találhatók. S ugyancsak a *pisai* szobrászati iskola hatásáról tanúskodik Luca Fieschi kardinális síremléke a genovai S. Lorenzo templomban az 1340-es évekből.

A festészet területén is a fennmaradt kevés genovai tárgyi emlék éppúgy, mint a levéltári anyag *sienai*, *pisai* és *lombard* mesterek működésére vall. A legismertebb közülük *Barnaba da Modena* és a *sienai Taddeo di Bartolo*. *Barnaba da Modena* az 1360-as években a genovai Palazzo Ducale festészeti dekorációján dolgozik, 1370-ben a Loggia dei Bianchi számára oltárképet restaurál, majd a 80-as években is visszatér Genovába.

Taddeo di Bartolo 1393 és 98 között kétszer is járt Genovában. Az itt készített táblaképei, mint például a

Krisztus keresztelése-oltár Triorában, jelentős hatást gyakoroltak az 1400 körüli genovai festészetre.

A kevés számú genovai trecento freskóemlék közül utaljunk például a S. Agostino templom freskótöredékeire, amelyek a lombard trecento hatását mutatják.

Az a tény azonban, hogy Genovában nem alakult ki sajátos trecento művészeti iskola, nem zárja ki, hogy az említett, — és az emlékek és feljegyzések hiányában — nem említett toszkán és lombard mesterek alkotásaival Genovának is része volt az itáliai trecento magyarországi közvetítésében, amint ezt Bertényi Iván is feltételezi.

Befejezésül szeretném kifejezni örömemet, hogy opponenseim dolgozatom egészével, annak szerkezeti felépítésével és eredményeivel egyetértettek, és végül megegyezően szeretném megköszönni segítőkész, értékes észrevételeiket, amelyeket a további munkámban — és disszertációm nyomdai kiadása esetén — a fentiek értelmében — messzemenően figyelembe fogok venni.

Prokopp Mária a fenti válasz felolvasása után a Bíráló Bizottság által feltett két kérdésre válaszolt.

Az opponensi vélemények, a hozzászólások és a jelölt válasza után a Bíráló Bizottság egyhangúlag javasolta a Tudományos Minősítő Bizottságnak, hogy Prokopp Máriának a művészettörténeti tudományok kandidátusa tudományos fokozatot adjon meg.

A tudományos Minősítő Bizottság 1976. március 24-i ülésén Prokopp Máriát a művészettörténeti tudományok kandidátusává nyilvánította.

A NÉMET BÚTORTÖRTÉNET MONOGRÁFIÁJA

KREISEL/HIMMELHEBER: KUNST DES DEUTSCHEN MÖBELS KLASSIZISMUS, HISTORISMUS, JUGENDSTIL

C. H. Beck, München 1973.

1974-ben látott napvilágot a német bútortörténet harmadik kötete. Az első két kötet szerzője, Heinrich Kreisel Nagy Károly korától 1770-ig tekinti át a stílustörténeti periódusokat olyan alaposan, hogy munkája a hazai kutatás számára is kézikönyvvül szolgálhat.

Az utolsó kötet szerzője Kreisel fiatalabb kollégája, Robert Himmelheber. Nálunk azért számíthat érdeklődésre ez a könyv, mert a hazai iparművészeti kutatás nem rendelkezik olyan átfogó munkával, amely egy művészet történeti fejlődését vizsgálja. Itthon a historizmus kutatása — más országokkal ellentétben — még az elhanyagolt területek közé tartozik.

A szerzőnek nehéz feladatot kellett megoldania akkor, mikor a 19. századra vonatkozó nagyszámú publikációból az idevonatkozóakat választotta ki. A szakirodalom gazdagságát bizonyítja az a hatalmas bibliográfia, amelyet Himmelheber felhasznált. Az egyes periódusok történeti bevezetői, amelyek a különböző művészeti ágak közös társadalmi háttérét világítják meg, segítenek a német ornamentika fejlődésének vizsgálatában.

A szerző szemléletére jellemző, hogy a copf stílusban is historizálási tendenciákat vél felfedezni, mert úgy látja, hogy a bútortervezők tudatosan görög vagy antik izlésű tárgyakat terveztek, tehát megőrkölt formakincsrel dolgoztak.

Gyökeres változást a biedermeier (1815—30) jelentett, a polgárság első önálló stílusa. Az életmód, az igények változása következtében — bizonyos tekintetben — a bútorok funkciója is megváltozott: helyüket és helyzetüket most már nem szigorú geometriai pontosság határozta meg. A tervezők arra törekedtek, hogy a bútorok tetszőlegesen mozdíthatóak és mozgathatóak legyenek.

Ez a stílus jellemezte Michael Thonet korai korszakát, a tervező működéséhez fűződik a bútorok széria-termelésének kezdeti időszaka is.

A tanulmány legerjedelmesebb része a historizmusról szóló fejezet. A tárgyalat perióduson belül ez a legtovább élő és legproblematisabb stílus. Érthető tehát, hogy a legtöbb új kutatási eredmény is erre a korszakra vonatkozik.

Himmelheber így periodizálja a historizmust:

I. A romantikus historizmus hatása az 1830 és 1840-es évek között a legerőteljesebb. A stíluskorok egybeesik a romantikából sarjadó nacionalizmus európai térhódításával, a történelemtudomány fejlődésével, a topográfiák, a műemlékvédelem kialakulásával. Ennek a tudatos múlt felé fordulásnak egyik jele a nemzeti történelem kutatása (Nibelung-ének összegyűjtése stb.)

A korszak művészeti módszere az eklektika. A formákat nem elsődlegesen esztétikai szempontok szerint választják ki, hanem azért a történeti tartalomért, amelyet ezek a formák reprezentálnak. Az eddigi stílusok által kialakított nagyszámú formavariációból válogatnak, hogy megmentse és felelevenítse a különböző korok szellemiségét. Az ő szemléletükben egyetlen egy stílus sem válik uralkodóvá, valamennyit egyenrangúnak tekintik.

II. A kísérletező historizmus az előző periódus folytatása, de esztétikailag újat akar teremteni. Azt akarja

pótolni, amit a harmincas évek művészete még nem tudott és nem is akart megoldani. Az útkeresés a kísérletezésben nyilvánul meg. Ennek egyik eredménye a Weltaustellungstil, amely az 1851-es londoni világkiállítás hatására bontakozott ki. Legjelesebb képviselői Michael Thonet és a Barth testvérek.

A kísérletező historizmus nyomait elsősorban elméleti, esztétikai fejtegetésekben leljük fel. Tovább élnek a különböző történeti stílusok, valódi kísérletező kedvet azonban csak a neogót stílusban fedezhetünk fel. Természetes módon az előző periódus romantikus áramlatának jeleivel is találkozhatunk.

III. A dogmatikus historizmus a század közepén indul. Véglegesen felszámolja a romantikát. Programját az 1851-ben a Verein zur Ausbildung der Gewerbe a következőképpen fogalmazza meg: „tanuljunk a nagyművészettől, vagyis a múlt élvonalbeli irányzataitól!” Elkezdik tudatosan gyűjteni és keresni a különböző korok művészetéből példaképnek tekintett tárgyakat. A régi, eredeti formák felhasználásával alkotnak új épületegyütteseket. Ennek köszönhetőek a purista épülethelyreállítások is. Ekkor kezdték el egyes országok a nekik leginkább megfelelő nemzeti-történeti stílust keresni. A németek számára komoly problémának bizonyult, hogy a gótikát vagy a reneszánszt válasszák-e. A harc az utóbbi javára dőlt el.

A dogmatikus historizmus késői, ún. festői fázisában valamennyi eddigi stílus újraéled. Így az ebédülő csak reneszánsz, az úriszoba csak gótikus vagy barokk, a boudoir csak rokokó lehet. A megbízhatóság, az otthonosság és a meghittség szellemében fordulnak másodszor is a már korábban felelevenített stílusokhoz.

A korszakra azonban már az iparosodás erősen rányomja bélyegét, sorra alakulnak új szellemű ipari iskolák, művészeti főiskolák. A század harmadik negyedében jelentős bútorgyárak működnek, a historizmus formái azonban nem alkalmasak ipari előállításra, mert a hagyományos kézművestechnikákon alapulnak.

IV. Neoklasszicizmus 1896—1906. Az életmód megváltozásának következtében minél több fényt és levegőt kívánnak beereszteni a lakásokba. Ez az oka, hogy a hagyományok közül csak a copf és biedermeier stílusra támaszkodhatnak. Az észszerűség és célszerűség szellemében akarják a bútorokat kialakítani, úgy, hogy a profilozást a minimumra csökkentik. Az 1896-os bécsi kiállítás, amelyet a szentszövetségi kongresszus tiszteletére rendeztek, a német romantika, tehát a historizmus iránti érdeklődés fellángolását eredményezte. Ez természetesen az empire és biedermeier korszakra irányult.

Az 1906-ban, Drezdában rendezett harmadik német iparművészeti kiállításon már együtt szerepel a német szecesszió és a neoklasszicizmus.

A Jugendstil képviselői tudatosan tekintették elődjüknek a neoklasszicista formákat.

V. Expresszív historizmus (1906—14) a Jugendstil uralmát hozza ugyan, de nem nyomja el a rokokó és barokk formákat. A Jugendstil ugyanis erős ellenállásba ütközött Németországban, mert kívülről jövőnek, idegennek tekintették. A historizmus nemzeti hagyományokra támaszkodott, érthető tehát, hogy a réginek

sokkal szélesebb tábora volt, mint a szokatlan újának. 1907-ben még mindig készülnek gótikus szobatervek. A stíluskorszak az 1914-es kölni iparegyesület létrejöttével lezárul. Az egyesület célja a tiszta konstrukció, az egyszerű, áttekinthető szerkezet.

A Jugendstil részletes bemutatására vállalkozik a szerző a harmadik fejezetben. A társadalomtörténeti bevezető után a világiállítások anyagát elemzi. Az 1880-as évek elejétől kialakuló műhelyek az újfajta iparművész típusát teremtik meg, az ensemblier-décorateur. Legjelentősebb képviselője, Henry van de Velde elfordult a festészettől, és Eckmannal együtt azt hirdeti, hogy minden tárgyat oly módon kell kiképezni, hogy a korszerű körülményeknek megfelelően.

A Jugendstilről szóló fejezettel zárja Himmelheber a német bútortörténetről szóló munkáját. A szerző helyesen látja, hogy a XIX. századi német bútorművészségnek bizonyos önálló, nemzeti karaktere van, de azt is, hogy Németország kevés újat adott Európa számára. Himmelheber azt sem tagadja, hogy a nemzeti karakter hang súlyozása ellenére is erős az idegen hatás. A német bútorok olyan magas kézművestechnikát reprezentálnak, amely a korszak európai élvonalába tartozik. A külső, idegen hatások könnyen kimutathatóak, míg német befolyással sokkal kisebb mértékben találkozhatunk. Talán a hatás éppen bizonyos közép-kelet-európai országokban érvényesült, ez azonban már nem tartozik a feldolgozás anyagába.

S. Rózsa Judit

OKTÓBER ELSŐ ÉVEINEK AGITÁCIÓS TÖMEGMŰVÉSZETE

Iszkussztvo Kiadó, Moszkva, 1971.

Az utóbbi években a művészettörténeti kutatás már nem bánik olyan mostohán, mint azelőtt, a közvetlenül a Nagy Októberi Szocialista Forradalmat követő évek művészetével. Az agitációs tömegművészettel viszont szinte semmit sem foglalkoztak. (Kivételt képez A. Sz. Guscsin még 1932-ben napvilágot látott albuma és az 1967-es katalógus.) E tanulmánykötet cikkeinek többsége a városképekkel kapcsolatos, s a nagy ünnepek alatti városdíszítésről szól. (I. Rosztovceva: Művészek részvétele az 1918-as petrográdi május elsejei és november hetedik ünnepségek szervezésében és kivitelezésében. A. Reichenstein: Az 1918-as május elseje és november hetedik Moszkvában., Je. Szperanszkaja: Adalékok Szaratov és Nyizsnyij Novgorod első forradalmi ünnepségei lebonyolításának történetéhez. stb.) E tanulmányok azért is érdekesek, mert a szovjet avantgarde művészet sokoldalú törekvéseiről számos adatot közölnek.

I. Rosztovceva tanulmányából megtudjuk, hogy az 1918-as petrográdi május elsejei ünnepségekről kevés dokumentum maradt fenn, így ezek lefolyását nehéz rekonstruálni. A november hetedik városdekoráció viszont annál ismertebb. A város ünnepi díszbe öltöztetésénél sok festő, grafikus, szobrász, építész, dekorátor vett részt, összesen körülbelül százhatvanen voltak. A legkülönbözőbb művészi csoportok dolgoztak itt köztük a Kuindzi-társaság, a Mir Iszkussztva, a Petrográdi Építőipari Szövetség.

A Mir Iszkussztva csoport egyik kiemelkedő tagja M. Dobuzsinszkij az Admirális palota feldíszítésének terveit készítette el. Az Orosz Múzeum és a Leningrádi Nagy Októberi Szocialista Forradalom Múzeuma negyvenhat vázlata alapján — kettő reprodukcióját könyvünkben is láthatjuk — jó képet kaphatunk az egész tervről. Ezekből kitűnik, hogy M. Dobuzsinszkij arra törekedett, hogy a díszítés ne tüntesse el A. Zaharov épületének monumentalitását és szépségét. B. Kusztodiev a Fegyver téren (ma Béke tér), K. Petrov—Vodkin a Színház téren dolgozott. Az utóbbinak tervei különösen szépségükkel emelkedtek ki.

A Kuindzi-társaság tagjai többek között a Vasziljevskij szigetet díszítették plakátokkal, zászlókkal, panneaukkal. A nép tetteit, harcát, sikereit ábrázolták, hol konkrétan, hol pedig allegorikus vagy szimbolikus formában.

I. Rosztovceva írásának érdeme, hogy átfogó képet ad e területről sok adatot publikálva. A jegyzetanyagban közli azok nevét, akik Petrográd földíszítésében részt vettek és pontosan megjelöli azokat a helyeket, ahol dolgoztak. A korábban már közzétett dokumentumokat több új adattal egészíti ki.

A. Reichenstein cikke azért kiemelkedő, mert részletes tárgyal egy olyan alkotást, mely a szovjet avantgarde művészet egyik fontos lépcsőjének tekinthető. Itt az absztrakt művészetnek egy rendkívül egyszerű, tömeghatásában és kifejezőerejében sikeres művéről van szó, mégpedig nem másról, mint N. Kolli-nek a „Vörös ék” című munkájáról. A cikkíró inkább csak ismerteti létrejöttének körülményeit, kevésbé elemzi és értékeli a művet. Nem mutat rá eléggé sajátos formai megoldására. De még így is hasznos mindez, különösen azok a sorok, melyeket N. Kolli emlékezéseiből idéz. Ezen emlékezések egy része a művész tulajdonában van, másik része pedig a Tretyakov Képtár még nem rendezett dokumentációs részlegében. A Vörös ékről készült fénykép a Marxizmus—Leninizmus Intézet tulajdona. A vázlatok közül egyet a Tretyakov képtár őriz, egy másikat pedig a Scsuszjev Építészeti Múzeum, ahol az állandó kiállításon láthatjuk ezt az érdekes vázlatot.

Az emlékmű 1918. november 6-án már készen állott a Feltámadás téren (ma a Forradalom tere). Mint ismeretes pusztán egy repedezett, nagy fehér tömbből áll, melybe egy hatalmas vörös ék fűrődik. Ezen építészeti formák plasztikája konkrét asszociációkat kínál. A forma kifejező, sajnos az anyagszerűség nem érvényesül maradéktalanul. Az ék befűrődése nem érzékelteti teljességgel a két anyag harcát, hiszen a repedések nem a befűrődés hatására születtek. Ezeket a művész utólag festette rá. Nem tudjuk pontosan mi volt ennek az oka, de sejthetjük, hogy a nehéz időkben lehetetlen lett volna gazdaságilag kivitelezni azt, hogy agyag helyett igazi, nagyméretű követ használjanak, azt odaszállítsák és ezen összeállítást megoldják.

Mindenesetre a Vörös ék így is hatásos, és habár nincs köből — egy kis szójátékkal — nyugodtan nevezhetjük a szovjet avantgarde művészet „ékkövének”.

Érdeemes hozzátennünk azt is, hogy ekkortájt készült el Lisitszkijnek a hasonló motívumokból, de síkban megoldott híres plakátja, mely a „Vörös ék szétzúzza a fehéret” címet viseli.

A szép kivitelű, mintegy másfélszáz reprodukciót tartalmazó s sok új adatot közlő tanulmánykötet bizonyára számos érdeklődőre talál az építészek, festők, szobrászok, iparművészek, művészettörténészek és történészek között. Sajnos csak négyezer példányban jelent meg, s ez szovjetunióbeli méretekben különösen alacsonynak számít.

Ruzsa György

A MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNETI IRODALOM BIBLIOGRÁFIÁJA

1974

Összeállította: Vadászi Erzsébet

ÁLTALÁNOS RÉSZ

ESZTÉTIKA, MŰVÉSZETI, MÉLET

IKONOGRÁFIA

A MŰVÉSZETEK TÖRTÉNETE

RÉGÉSZETI KUTATÁS, ÁSATÁS, LELETMENTÉS

FORRÁSKIADVÁNYOK

SEGÉDTUDOMÁNYOK

ESZTÉTÁK, MŰVÉSZETTÖRTÉNÉSZEK, NÉPRAJZ-
KUTATÓK, RÉGÉSZEK

ÉPÍTÉSZET

VÁROSTERVEZÉS, VÁROSÉPÍTÉS, VÁROSRENDEZÉS,
HELYTÖRTÉNET

MŰEMLÉKEK, MŰEMLÉKVÉDELLEM

KERTMŰVÉSZET

SZOBRÁSZAT

FESTÉSZET

GRAFIKA

IPARMŰVÉSZET

- általános
- céhtörténet
- népi építészet
- ötvösség, fegyver, vas és bronzművesség
- érem, pénz
- textil, szőnyeg, viselet, gobelin, hímzés
- fazekasság, kerámia, porcelán, üveg, mozaik
- bútor, fafaragás
- hangszer
- könyvművészet
- díszlet
- ipari forma

MŰZEUMOK ÉS KÉPTÁRAK, MŰZEOLÓGIA

RESTAURÁLÁS, KONZERVÁLÁS

MŰVÉSZETI ÉLET

- általános
- művészeti alkotás
- művészeti alapok, egyesületek, munkaközösségek, társulatok, szakosztályok, művésztelepek
- műgyűjtés

KIÁLLÍTÁSOK

- általában
- egyéni
- csoport
- magyar kiállítások külföldön

KÜLFÖLDI MŰVÉSZETI ANYAG KIÁLLÍTÁSA MAGYAR-
ORSZÁGON

- egyéni
- csoportkiállítások, gyűjtemények

MAGYAR SZERZŐK KÜLFÖLDI MŰVÉSZETRŐL

- általános
- ikonográfia

c) a művészetek története

d) régészet

e) forráskiadványok

f) segédtudományok

g) építészet

h) műemlékek, műemlékvédelem

i) szobrászat

j) festészet

k) grafika

l) iparművészet

m) művészeti élet

n) külföldön rendezett külföldi kiállítások

o) múzeumok és képtárak, múzeológia

KÖNYV ÉS FOLYÓIRATSZEMLE

BIBLIOGRÁFIÁK

NEKROLÓG

KÜLFÖLDI SZERZŐK MAGYAR KIADÁSBAN MEGJELENT
TANULMÁNYAI

ÁLTALÁNOS RÉSZ

Régi

- Banner Zoltán:* Tanúnak idézett művészettörténet. — Utunk, 1974. dec. 6.
- Bartis Ferenc:* Hagyomány és lelemény a képzőművészetben. — Korunk, 1974. 38. évf. 2. sz. 330–334.
- Csorba Csaba:* Középkori budai mesterjegyek. I–II. — Budapest, 1974. 12. évf. 1. sz. 39–41; 2. sz. 39–41. Képpel.
- Dávid Katalin:* Az Árpád kori Csanád vármegye művészeti topográfiája. Akadémiai Kiadó, Akadémiai Nyomda, Bp. 1974. 74 l. 14 t. 1 térk. — 24 cm. (Művészettörténeti füzetek, 7).
- Karátson Gábor:* Miért fest az ember? (2. kiad.) Corvina Kiadó, Egyetemi Nyomda, Bp. 1974. 42 l. illusztr. 21 × 23 cm.
- László Gyula:* Beszélgetés a művészetről és a régészetről. — Népszava, 1974. júl. 13.
- Marosi Ernő:* Szó szerint: Figura. — Művészet, 1974. 15. évf. 4. sz. 47.; A forma. — Uo. 10. sz. 45–46.; Grand Art. — Uo. 3. sz. 47.; A portré. — Uo. 9. sz. 42.; Szobor, szobrász, szobrászat. — Uo. 5. sz. 4.; Természet. — Uo. 11. sz. 45–46.
- Solymár István:* Nemzeti és egyetemes a képzőművészetben. — Korunk, 1974. 38. évf. 2. sz. 170–176.
- Zentay Lőránd:* Mátyás emblémák értelmezéséhez. — Építés-Építéstudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 365–371.

Új

- A szocialista művészetért. (Dokumentum kötet. Vál.: Gerelyes E. — Dian E. — Sömjéni S.) Táncsics kiadó, Ságvári Nyomda, Bp. 1974. 491. l. — 20 cm.
- Aradi Nóra:* Képzőművészet és munkásmozgalom. Magvető Kiadó, Bp. Vas m. Nyomda, Szombathely, 1974. 517 l. — 19 cm.
- Balogh Jenő:* A művészi anyagformálás. — Munka, 1974. jún. 5.
- Bán András:* A magyar fotó társadalmi szerepéről. — Fotóművészet, 1974. 17. évf. 3. sz. 21–31.; 4. sz. 38–40. Képpel.
- D. F.:* A mai soproni képzőművészet lexikona. — Művészet, 1974. 15. évf. 7. sz. 20–21. Képpel.
- Erdős Jenő:* Írók, művészek antifasiszta összefogása 1938-ban. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 1. sz. 68–70.
- Fekete György:* Kételek, kérdések, válaszok. — Tájékoztató, 1974. 1. sz. 25–34.

Frank János: Nincs keret. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 3. sz. 12.

Gyurkó Géza: Mecénások. — Népújság, 1974. máj. 1.

Haulisch Lenke: El Lissitzky fotómontázsának hatása a magyar művészetben. — A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyvei. II. Bp. 1974. 105–116 és 235–242. Franciául is.

Kancsura István: Gondolatok a művészetről. — Korunk, 1974. 38. évf. 2. sz. 257–259.

Kántor Lajos: Képzőművészet a fórumon. — Korunk, 1974. 38. évf. 2. sz. 163–166.

Kecskés Péter: Fotó, gesztus, és közeg. — Korunk, 1974. 38. évf. 2. sz. 268–273.

Sz. Kürti Katalin: Monumentális képzőművészeti alkotások a debreceni Agrártudományi Egyetemen. — Művészet, 1974. 15. évf. 4. sz. 4 és 46.

Major Máté: Egy ipari épület képzőművészeti alkotásai. — Magyar Építőművészet, 1974. 4. sz. 58–59. Képpel.

Melocco Miklós: Az akt. — Művészet, 1974. 15. évf. 12. sz. 7.

Mohi Sándor: Festészetről—1974. — Korunk, 1974. 38. évf. 2. sz. 253–256.

Művész életrajzok. 1. Festők, grafikusok. (Sajtó alá rend. Tasnádi A.) Bp. 1974. Tempó soksz. 240 l.

Németh Lajos: Útkereső művészet. — Élet és Tudomány, 1974. 29. évf. 12. sz. 550–555.

NN: Képzőművészetünk — arccal a külföld felé. — Kritika, 1974. 11. sz. 4–5.

Palotás Dezső: Prognózisok. — Korunk, 1974. 38. évf. 2. sz. 261–263.

Poszler György: Ember és művészet. I–II. — Népművelés, 1974. 21. évf. 11. sz. 15–17.; 12. sz. 18–20.

Szérmann Béla: Megvalósítható-e a képbank? — Művészet, 1974. 15. évf. 6. sz. 43–44.

Sz. J.: A világ kulturái és a modern művészet. — Korunk, 1974. 38. évf. 2. sz. 342–343.

Tóth László: Mester és tanítvány. — Korunk, 1974. 38. évf. 2. sz. 264–267.

ESZTÉTIKA, MŰVÉSZETELMÉLET, MŰVÉSZETSZOCIOLOGIA

Aczél György: Szocialista közösség, szocialista közművelődés. — Kritika, 1974. 4. sz. 3.; Népművelés, 1974. 21. évf. 5. sz. 3–18.

Aradi Nóra: Az összehasonlító kutatás néhány problémája a századforduló művészetében. — Ars Hungarica, 1974. II. évf. 1. sz. 113–126. Francia kivonattal.

Aradi Nóra—Fukász György: Technika és művészet. Gondolat Kiadó, Zrínyi Nyomda, Bp. 1974. 285 l. 16 t. — 19 cm.

Aradi Nóra: Utak, zsákutcák, lehetőségek. — Művészet, 1974. 15. évf. 4. sz. 32–37. Képpel.

Bánszky Pál: A képzőművészeti ízlésről. — Ízlés és kultúra. Tan. gyűjt. (Szerk.: Szerdahelyi I.) Kossuth Kiadó, Bp. 1974. 359–373.

Bereczky Lóránd: Közművelődési feladataink. — Fotóművészet, 1974. 17. évf. 4. sz. 3–5.

Bereczky Lóránd: Még közelebb az élethez. — Szolnok m. Hírlap, 1974. aug. 2.

Békés Tamás: Ízlés, népművelés, művészet. — Ízlés és kultúra. Tan. gyűjt. (Szerk.: Szerdahelyi I.) Kossuth Kiadó, Bp. 1974. 269–282.

Bényei József: Ízlés művészet, világnézet. — Ízlés és kultúra. Tan. gyűjt. (Szerk.: Szerdahelyi I.) Kossuth Kiadó, Bp. 1974. 230–255.

Bimbó Mihály: Ízlés és tudatosság. — Ízlés és kultúra. Tan. gyűjt. (Szerk.: Szerdahelyi I.) Kossuth Kiadó, Bp. 1974. 311–322.

Feuerné, Tóth Rózsa: Ars et ingenium. — Ars Hungarica, 1974. II. évf. 1. sz. 9–26. Angol kivonattal.

Füleki József: Az ízlés társadalmi dimenziói. — Ízlés és kultúra. Tan. gyűjt. (Szerk.: Szerdahelyi I.) Kossuth Kiadó, Bp. 1974. 468–483.

Fülep Lajos: A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Cikk, tanulmányok. (Bev.: Tókei F.) Megvető Kiadó, Bp., Alföldi Nyomda, Debrecen, 1974. — 20 cm.

Gadál Gábor: Sok festő, kevés képvasárló. — Kritika, 1974. 3. sz. 5.

Garai László: Az ízlés paradoxonai. — Ízlés és kultúra. Tan. gyűjt. (Szerk.: Szerdahelyi I.) Kossuth Kiadó, Bp. 1974. 422–437.

Gereben Ferenc: Rétegzés — az ízlés rétegződése. — Ízlés és kultúra. Tan. gyűjt. (Szerk.: Szerdahelyi I.) Kossuth Kiadó, Bp. 1974. 374–399.

Granasztói Pál: Az építészeti kritika hiányáról. — Kritika, 1974. 2. sz. 12.

Hermann István: Ízlés és jelleg. — Ízlés és kultúra. Tan. gyűjt. (Szerk.: Szerdahelyi I.) Kossuth Kiadó, Bp. 1974. 146–162.

Hézső Ferenc: A művész személyisége az idő sodrában. — Csongrád m. Hírlap, 1974. ápr. 21.

Józsa Péter: Az esztétikai élmény szemiotikai mezői. — Kultúra és közösség, 1974. 3. sz. 58–66.

Kádár Zoltán: Művészet, társadalom, illúzió. — Alföld, 1974. 25. évf. 3. sz. 82–84.

Kertész Ákos: Ízlés és szemlélet. — Ízlés és kultúra. Tan. gyűjt. (Szerk.: Szerdahelyi I.) Kossuth Kiadó, Bp. 1974. 323–346.

Kolin Péter: Az ízlés mechanizmusa. — Ízlés és kultúra. Tan. gyűjt. (Szerk.: Szerdahelyi I.) Kossuth Kiadó, Bp. 1974. 177–195.

Könczöl Csaba: A művészet befogadása. — Könyvtáros, 1974. 24. évf. 11. sz. 678–680.; 12. sz. 742–745.

Könczöl Csaba: Haladó polgári elméletek a művészet és a közönség viszonyáról. — Könyvtáros, 1974. 24. évf. 3. sz. 173–175.; 4. sz. 235–238.

Mesterházy Lajos: Az ízlésről. — Ízlés és kultúra. Tan. gyűjt. (Szerk.: Szerdahelyi I.) Kossuth Kiadó, Bp. 1974. 90–111.

Mérei Ferenc: Az ízléscímény elemzése. — Ízlés és kultúra. Tan. gyűjt. (Szerk.: Szerdahelyi I.) Kossuth Kiadó, Bp. 1974. 400–421.

Művelődéstudományi vita az MTA Művelődéskutató Bizottságának ülésén. — Kultúra és közösség. Bp. 1974. 3. sz. 5–48.

S. Nagy Katalin: Munkácsy—Csontváry—Vasarely. — Kultúra és közösség. Bp. 1974. 2. sz. 89–99.

Németh Lajos: Katarzis és autonómia. — Művészet, 1974. 15. évf. 4. sz. 2–3.

Niklai Ádám: A művelődés mechanizmusának egyes problémái. — Ízlés és kultúra. Tan. gyűjt. (Szerk.: Szerdahelyi I.) Kossuth Kiadó, Bp. 1974. 295–310.

NN: Közművelődés és vizuális kultúra. I–II. — Népművelés, 1974. 21. évf. 8. sz. 19–21.; 9. sz. 10–12.

Pándi Pál: Jegyzetek az ízlésről. — Ízlés és kultúra. Tan. gyűjt. (Szerk.: Szerdahelyi I.) Kossuth K. Bp. 1974. 128–135.

Pusztai László: Előszó Kozma Lajos esztétikai írásaihoz. — Ipari Művészet, 1974. 5. sz. 12–13.

Rideg Gábor: Adalékok az elkötelezett szocializmus értelmezéséhez. — Művészet, 1974. 15. évf. 4. sz. 1.

Rózsa Gyula: Fafaragás és szobrászat. — Népszabadság, 1974. júl. 23.

Rózsa Gyula: Hogyan „húzza” a képzőművész? — Új Írás, 1974. 14. évf. 4. sz. 114–115.

Rózsa Gyula: Több festő, több képvasárló — de jó-e ez így? — Kritika, 1974. 3. sz. 6.

Ster Miklós: Legújabbkori helytörténetírásunk elvi-módszertani kérdéseihez. — Századok, 1974. 108. évf. 4. sz. 941–954.

Szabó György: Ízlés és világnézet. — Ízlés és kultúra. Tan. gyűjt. (Szerk.: Szerdahelyi I.) Kossuth Kiadó, Bp. 1974. 211–229.

Szabó László: A művészeti ízlés fogalomköre. Alföldi Nyomda, Debrecen, 1974. 61 l. — 20 cm.

Szabolcsi Miklós: A clown mint a művész önarcképe. Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 168 l. 30 t. — 20 cm.

Szabolcsi Miklós: Szocialista közízlés—szocialista tudat. — Ízlés és Kultúra. Tan. gyűjt. (Szerk.: Szerdahelyi I.) Kossuth Kiadó, Bp. 1974. 112–127.

Szántó Miklós: A művészi közízlés a szociológus szemével. — Ízlés és kultúra. Tan. gyűjt. (Szerk.: Szerdahelyi I.) Kossuth Kiadó, Bp. 1974. 196–210.

Szerdahelyi István: Az ízlés sajátosságai. — Ízlés és kultúra. Tan. gyűjt. (Szerk.: Szerdahelyi I.) Kossuth Kiadó, Bp. 1974. 5–89.

Szili József: Művészet és valóság. — Irodalomtörténeti Közlemények, 1974. 78. évf. 3. sz. 308–329.

Szöllőssy Gyula: Ízlésformálás és népművelés. — Ízlés és kultúra. Tan. gyűjt. (Szerk.: Szerdahelyi I.) Kossuth Kiadó, Bp. 1974. 230–255.

Új Auróra. Irodalmi, művészeti és közművelődési politikai antológia. (Szerk.: Filadelfi M.) Kner Nyomda, Gyoma, 1974. 150 l.

Varga Imre: Mi szükség van egyáltalán esztétikáról beszélnünk? — Művészet, 1974. 15. évf. 12. sz. 1–3.

Végvári Lajos: Van-e lobogónk? — Művészet, 1974. 15. évf. 8. sz. 2–3. Képpel.

Voigt Vilmos: A kulturális ízlés fogalma körül. — Ízlés és kultúra. Tan. gyűjt. (Szerk.: Szerdahelyi I.) Kossuth Kiadó, Bp. 1974. 438–467.

Vitányi Iván: A művelődéskutatás új módszerei. — Magyar Tudomány, 1974. 19. k. 12. sz. 784–790.

Vitányi Iván: Ízlés, igény, műveltség. — Ízlés és kultúra. Tan. gyűjt. (Szerk.: Szerdahelyi I.) Kossuth Kiadó, Bp. 1974. 163–176.

Zoltai Dénes: A műalkotások befogadásának tipológiája mint esztétikai és mint művelődéspolitikai probléma. — Ízlés és kultúra. Tan. gyűjt. (Szerk.: Szerdahelyi I.) Kossuth Kiadó, Bp. 1974. 136–145.

Zoltai Dénes—Bojár Iván: Párbeszéd az esztétikumról. Hermann István, Miklós Pál és Aradi Nóra hozzászólásával. — Művészet, 1974. 15. évf. 1. sz. 2–5.; 2. sz. 2 és 41–42.; 3. sz. 2–4.; 5. sz. 1–2.; 6. sz. 2–3.; 8. sz. 1.

IKONOGRÁFIA

Aradi Nóra: A munkásábrázolásról. — Népművelés, 1974. 21. évf. 4. sz. 7–9. Képpel.

Aradi Nóra: A szocialista képzőművészet jelképei. Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 283 l. 4 t. — 22×24 cm.

Aradi Nóra: Vita a munkásábrázolásról. — Kritika, 1974. 5. sz. 14–15.
Bálint Sándor: Szent György kultuszának maradványai a hazai néphagyományban. — Ethnographia, 1974. 85. k. 2–3. sz. 212–230.
Bojár István: A Bethlehem a művészetben. — Magyar Hírlap, 1974. dec. 25.
Fukász György: Munkásábrázolás a művészetben. — Művészet, 1974. 15. évf. 6. sz. 3–4.
Kovács Sándor Iván: A kecskeméti Szenczi Molnár portré és ikonográfiai rokonsága. — Forrás, 1974. 6. évf. 9. sz. 52–59.
Nagy Árpád: Origine et iconographie du sarcophage de Székesfehérvár. — Alba Regia, 13. Székesfehérvár, 1974. 167–184. Képpel.
Petrilla István: Páva variációk. — Művészet, 1974. 15. évf. 5. sz. 20–22. Képpel.
Pigler Andor: Barockthemen. (2. kiad.) 3 kötet. Akadémiai Kiadó, Akadémiai Nyomda, Bp. 1974. I. k. 556 l.; II. k. 650 l.; III. k. 344 l. — 24 cm.
Róssa Gyula: József Attila a szobrászatban. — Kritika, 1974. 8. sz. 31.
Rusza György: Nouvelles données relatives à l'iconographie d'un saint d'origine hongrois, oubliée de l'église Russe. — Acta Historiae Artium, 1974. Tom. XX. Fasc. 3–4. 297–301. Képpel.
Sümegei György: Rajzok József Attila verseihez. — Petőfi Népe, 1974. nov. 17.
Theisler György: Lenin a magyar képzőművészetben. — Műsák, Műzeumi Magazin, 1974. 1. sz. 18–19.
Tóth András: A fogház, ahogy a képzőművészek látták. — Élet és tudomány, 1974. 29. évf. 40. sz. 1895–1900.
Tóth Melinda: A kosztolányi templom falképei. Ikonográfiai és esztétikai kérdések. — Ars Hungarica, 1974. II. évf. 1. sz. 59–76. Képpel, német kivonattal.
Végh János: Az Énekek Éneke ábrázolása a gyulafehérvári székesegyházban. — Építés-Építészettudomány. 1974. 5. k. 3–4. sz. 279–287.

A MŰVÉSZETEK TÖRTÉNETE

Gombrich E. H.: A művészet története. Gondolat Kiadó, Athenaeum Ny. Bp. 1974. 521 l. ill. — 24 cm.
László Gyula: A népvándorlaskor művészete Magyarországon. (2. kiad.) Berlin, Bp. 1974. Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda. 152 l. 80 t. — 23×25 cm.
Németh Lajos: A XIX. század művészete. A historizmustól a szecesszióig. Corvina Kiadó, Athenaeum Nyomda, Bp. 1974. 225 l. 8 t. — 24 cm.
Remsey György: Szecesszió, spirituális művészet. III. — Vigilia, 1974. 39. évf. 1. sz. 38–42.
P. Szűcs Julianna: A központi egyházművészeti hivatal szerepe a kor magyar egyházművészetében. 1930–1940. — Ars Hungarica 1974. II. évf. 1. sz. 159–190.

RÉGÉSZETI KUTATÁS, ÁSATÁS, LELETMENTÉS

Bálint Csándá: A honfoglaláskori lovastemetkezések. — A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve, 1971–72. Szeged, 1974. 85–108. Francia kivonattal.
Bónis Éva: Ritzzeichnungen auf frühkaiserzeitlichen Gefäßfragmenten aus Tokod. — Folia Archeologica 25. k. Bp. 1974. 87–98.
Burányi Nándor: Évszázados dombói titkok. — Híd, 1974. 38. évf. 4. sz. 481–494.
Sz. Burger Alice: Római kori temető Somodor-Pusztán. — Archeológiai Értesítő, 1974. 101. k. 1. sz. 64–101. Képpel, német kivonattal.
Dienes István: A honfoglaló magyarok. (2. kiad.) Corvina Kiadó, Athenaeum Nyomda, Bp., 1974. 85 l. 24 t. — 23 cm.
Ecsedy István: A new item relating the connection with the east in the Hungarian copper age. — A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve, 1971/72. Szeged, 1974. 9–17.
Erdélyi István-Pataky László: Die Belohnung der Finder des Attila-Schatzes von Nagyszentmiklós. — A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve, 1971/72. Szeged, 1974. 143–155. Német kivonattal.
Ferenczi István: Az Aranyosgyéresen feltárt halomsír. — Korunk, 1974. 38. évf. 1. sz. 127–135.
Fitz Jenő: Gorsium, Herculia, Tác. (2. kiad.) Petőfi Nyomda, Kecskemét, Bp. 1974. 49 l. illusztr. — 20 cm.
Fitz Jenő-Bánky Zsuzsa: Kutatások Gorsiumban 1972-ben. — Alba Regia, 13. k. Székesfehérvár, 1974. 195–243.
Fodor István: Einige Kulturgeschichtliche Beziehungen der Ungarischen Urgeschichte. — A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve, 1971/72. Szeged, 1974. 157–181.
Fülep Ferenc: Neuere Ausgrabungen in der Römerstadt Sopianae. NPI. Bp. 1974. 195 l. illusztr. — 29 cm.
Fülep Ferenc-Burger Alice: Pécs római kori kőemlékei. Somogy m. Nyomda, Kaposvár, 1974. 33 l. 12 t. — 29 cm.

Fülep Ferenc: Régészeti leleteink pusztulása és megmentése. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 33. sz. 2.
Goldmann György: Késő La Tene-kori település Csongrád határában. — A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve, 1971/72. Szeged, 1974. 53–61. Német kivonattal.
Hartányi Borbála-Nováki Gyula: Gabonalenyomatok a Körös csoport edényein. — A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve, 1971/72. Szeged, 1974. 5–8.
Irásné, Melis Katalin: Régészeti adatok a későközépkori lábbeliviselet kutatásához. — Archeológiai Értesítő, 1974. 101. k. 2. sz. 275–289. Képpel, francia kivonattal.
Kalicz Nándor-Makkay János: A méhtekei újkőkori leletek. — Élet és Tudomány, 1974. 29. évf. 18. sz. 842–843.
Kocztur Éva: Ausgrabungen im südlichen Stadtviertel von Gorsium. — Alba Regia, 13. k. Székesfehérvár, 1974. 69–148.
Kovács Béla: A gyöngyöspatai vár ásatásai. — Archeológiai Értesítő, 1974. 101. k. 2. sz. 235–243. Képpel, német kivonattal.
Kozák Károly: Az egri várszékesegyház feltárása. II. — Az Egri Múzeum Évkönyve, XI–XII. Eger, 1974. 131–158. Képpel, francia kivonattal.
Ifj. Kürti Béla: Újabb adatok a Dél-Alföld kora bronzkorához. — A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve, 1971/72. Szeged, 1974. 29–51. Német kivonattal.
László Gyula: Terra avarorum. — A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve, 1971/72. Szeged, 1974. 63–70.
László Gyula: Vértesszőlőstől Pusztaszerig. Gondolat Kiadó, Athenaeum Nyomda, Bp. 1974. 276 l. 4. t. — 23×21 cm.
Mallér Sándor: The Celts in Hungary. — The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 56. sz. 199–202.
Mesterházy Károly: Székelyek és magyarok. A székelyföldi régészeti kutatások tanulságai. — Archeológiai Értesítő, 1974. 101. k. 2. sz. 260–262.
Palotai Klára: A bibliai hagyományok és a régészet. — Világosság, 1974. 15. évf. 2. sz. 114–119.
Petek Erzsébet: Óskori emlékek Sopronban. — Művészet, 1974. 15. évf. 7. sz. 12–13.
Póczy Klára: Aquincum. (2. kiad.) Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 47 l. 20 t. — 17 cm.
Sadai Andor-Hellebrandt Magdolna: A Diósgyőr-Tapolca barlang feltárása. — A Herman Ottó Múzeum Évkönyvei, 13. Miskolc, 1974. 10–15.
Szabó Miklós: Contribution à l'étude de l'est et de la Chronologie de la Tene ancienne en Hongrie. — Folia Archeologica, 25. k. Bp. 1974. 71–86. Képpel.
B. Szatmári Sarolta: Előzetes jelentés a tatai vár ásatásáról. — Archeológiai Értesítő, 1974. 101. k. 1. sz. 45–54. Német kivonattal.
H. Tóth Elvira: Honfoglaláskori sír Kiskunfélegyházán. — Archeológiai Értesítő, 1974. 101. k. 1. sz. 112–126. Képpel, orosz, német kivonattal.
Tóth István: A hamisítástól az eredetiig. — Tiszatáj, 1974. 28. évf. 6. sz. 18–25.
Visy Zsolt: Előzetes jelentés Intercisa 1970–72 évi feltárásáról. — Alba Regia, 13. k. Székesfehérvár, 1974. 245–263. Német kivonattal.
Wellner István: A római kor leletei az újjáépült Óbudán. — Élet és Tudomány, 1974. 29. évf. 29. sz. 1366–1371. Képpel.
Zolnay László: A vár alatt. — Műsák, Műzeumi Magazin, 1974. 1. sz. 9–11.

FORRÁSKIADVÁNYOK

Fekete Éva: Lukács György és Popper Leo levélváltásából. 1909–1911. — Valóság, 1974. 17. évf. 9. sz. 16–37.
Fülep Lajos: Écris sur Cézanne. — Acta Historiae Artium, 1974. Tom. XX. Fasc. 1–2. 107–124.
Házy Jenő: Vas megyei középkori oklevelek. — Vasi Szemle, 1974. 28. évf. 1. sz. 124–128.; 2. sz. 257–261.
Jankovics József: Angol útnapló a XVIII. sz.-i magyar Alföldről és Kecskemétről. — Forrás, 1974. 6. évf. 7–8. sz. 51–53.
M. Kiss Pál: Hollóssy Simon levele Herman Ottóhoz. — Művészet-történeti Értesítő, 1974. 23. évf. 2. sz. 150–151.
Kolos-Vary, Sigismund: Önéletrajzából. — Művészet, 1974. 15. évf. 6. sz. 37–39. Képpel.
Mezei Krisztina-Mezei Ottó: Nemes Lampert József ismeretlen képei és levele. — Művészet, 1974. 15. évf. 12. sz. 8–9. Képpel.
Sándor László: Plehanov magyar festőkről. — Népszabadság, 1974. aug. 25.
Tolnay Ch. de: Les écrits de Lajos Fülep sur Cézanne. — Acta Historiae Artium, 1974. Tom. XX. Fasc. 1–2. 103–105.
Tornyay János: Levele Kiss Lajoshoz. — Művészet, 1974. 15. évf. 3. sz. 8.

SEGÉDTUDOMÁNYOK

Baróti Dezső: Meditáció Csokonai képzőművészeti rokonságáról. — Művészet, 1974. 15. évf. 10. sz. 5–6.

Baskai Ernőné: Gondolatok Kazinczy Ferenc művészettörténeti érdeklődéséről. — Az Egri Ho Si Minh Tanárképző Főiskola Közleményei, 12. k. Eger, 1974. 582 l. illusztr. — 24 cm. Orosz, német kivonattal.

Bencsik János: Botsy István polgári ispán javainak leírása 1828-ban. — Múzeumi Kurir, Debrecen, 1974. 16. sz. II/6. 45–48.

Benedek Gyula: A Nagykunság 1577-ben. — Jászkunság, 1974. 20. évf. 3–4. sz. 146–156.

Bertényi Iván: Die Geschichte der Institution des judex Curiae in den archtztiger Jahren des 14. Jahrhundert. — Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis de Rolando Eötvös Nominatae, Sectio Historica. Tom. 15. Bp., 1974. 35–55.

Bozóky Éva: Szenczy Molnár Albert. (1574–1634) — Könyvtáros, 1974. 24. évf. 10. sz. 610–612.

Czagány István: A budai orvosok és gyógyszerészek a feudalizmus korában. — Orvostörténeti Közlemények, 71–72. sz. Bp. 1974. 49–69.

Devecseri Lászlóné: „Anyavárosunk” történetírásának kezdetei. — Budapest, 1974. 12. évf. 10. sz. 40–43. Képpel.

Endrei Walter: Technikgeschichtliche Anmerkungen zur Güssiger Tafel: Maria beine Spinnen. — Acta Historiae Artium, 1974. Tom. XX. Fasc. 3–4. 267–269.

Fügedi Erik: Uram, királyom. A XV. sz.-i Magyarország hatalmái. Gondolat Kiadó, Zrínyi Nyomda, Bp. 1974. 253 l. 32 t. — 24 cm.

Gál Éva: Óbuda magyarjai a XVII–XVIII. században. — Budapest, 1974. 12. évf. 6. sz. 42–43. Képpel.

Harmatta János: Two inscription on fragments of pottery from Pannoniae. — Folia Archeologica, 25. k. Bp. 1974. 99–103.

Hölvényi György: A magyar jezsuita történetírók és a jezsuita rend. — Magyar Könyvszemle, 1974. 90. évf. 3–4. sz. 232–248.

Jankovics Marcell: Mire tanítanak a mítoszok? — Művészet, 1974. 15. évf. 4. sz. 20–22. Képpel.; 5. sz. 44–45. Képpel.

Katona János: Heltay Gáspár (1520–1574) — Könyvtáros, 1974. 24. évf. 10. sz. 609–610.

Klaniczay Tibor: A reneszánsz korszakolása és értelmezése. — Irodalomtörténet, 1974. 6. évf. 1. sz. 265–282.

Középkori kútfőink kritikus kérdései. (Szerk.: Horváth J. — Székely Gy.) Akadémiai Kiadó, Akadémiai Nyomda, Bp. 1974. 384 l. illusztr. — 24 cm.

László Gyula: A honfoglalókról. (2. kiad.) Tankönyvkiadó, Bp., Debrecen, 1974. 76 l. — 20 cm.

Lőrincz Imre: A rábaközi főesperesség egyházlátogatási jegyzőkönyvei 1659-ből. — Arrabona, 16. Győr, 1974. 233–241.

Marót János: Az eszterházi Beszálló Vendéglő 1773 évi leltára. — Soproni Szemle, 1974. 28. évf. 3. sz. 264–267.

Mészáros Dezső: A négyesemű ember. (Szemüegtörténet) — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1974. 1. sz. 15–17.

Mészáros Ottó: Az ember malmái. — Műzsák, Múzeumi Magazin 1974. 2. sz. 10–12. Képpel.

Sinkovits István: La Diplomatie en Hongrie. — Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis de Rolando Eötvös Nominatae, Sectio Historica. Tom. 15. Bp. 1974. 237–250.

Solymosi László: Középkori végrendeleteink forrásértékéről. — Tiszatáj, 1974. 28. évf. 6. sz. 26–29.

Székely György: Die Rolle der Gross und Kleinstädte in Osteuropäischen Fernhandel. (XIV–XVII. sz.) — Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis de Rolando Eötvös Nominatae, Sectio Historica. Tom. 15. Bp. 1974. 57–68.

Thomas Edit: Martyres Pannoniae. — Folia Archeologica, 25. k. Bp. 1974. 131–146.

Tóth Endre: Szent Márton pannoni halmi születéshely legendájának kialakulása. — Vigilia, 1974. 39. évf. 5. sz. 306–312.

Váczy Péter: A frank háború és az avar nép. — Századok, 1974. 108. évf. 5–6. sz. 1041–1061.

R. Várkonyi Ágnes: Szeremley Sámuel és a mezővárosok történetének historiográfiája. — Századok, 1974. 108. évf. 4. sz. 915–930.

Viga Gyula: Miskolci földbirtokos iparos és kereskedő számlák a 19. sz. első felében. — A Herman Ottó Múzeum Közleménye. 13. Miskolc, 1974. 95–101.

Zolnay László: A Lukács fürdő múltja és jövője. — Budapest, 1974. 12. évf. 12. sz. 33–35. Képpel.

Zolnay László: A nő a Budai Jogkönyvben. — Budapest, 1974. 12. évf. 11. sz. 42–43. Képpel.

Zolnay László: Játékok és játékosok Pest-Budán. — Budapest, 1974. 12. évf. 2. sz. 34–35. Képpel.

ESZTÉTÁK, MŰVÉSZETTÖRTÉNÉSZEK, NÉPRAJZKUTATÓK, RÉGÉSZEK

Bálint Aladár
Losonci Miklós: Bálint Aladár, — a pesti tárlatok krónikása. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 2. sz. 156–157.

Fülep Lajos
E. Fehér Pál: Fülep Lajos korszerűsége. — Népszabadság 1974. jún. 9.

Gyergyai Albert: Jegyzetek Fülep Lajosról. — Kritika, 1974. 9. sz. 18.

Vekerci László: A fiatal Fülep. — Valóság, 1974. 17. évf. 4. sz. 9–25.

Hauser Arnold
Tímár Árpád: Hauser Arnold pályakezdése. — Ars Hungarica, 1974. II. évf. 1. sz. 191–204. Angol kivonattal.

Ipolyi Arnold
Dercsényi Dezső: Ipolyi Arnold (1823–1866). — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 1. sz. 1–4.

Lyka Károly
Salamon Nándor: Lyka Károly és a győri képzőművészet. — Arrabona, 16. Győr, 1974. 201–211. Német kivonattal.

Szabó Ervin
Nagy Endre: Szabó Ervin, a műkritikus. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 1. sz. 63–67.

Rózsa Miklós
Dévényi Iván: Rózsa Miklós emlékezete. — Jelenkor, 1974. 17. évf. 3. sz. 245–246.

Zádor Anna
Köpeczi Béla: Zádor Anna köszöntése. — Ars Hungarica, 1974. II. évf. 1. sz. 7–8. Angolul is.

Major Máté: Zádor Anna köszöntése. — Építés-Építésztudomány, 5. k. 3–4. sz. 267–269.

ÉPÍTÉSZET

R é g i

Barkóczy Péter: Elfelejtett sétáló utcák. — Budapest, 1974. 12. évf. 7. sz. 42–43. Képpel.

Barkóczy Péter: Séta a Rákóczi út páros oldalán. — Budapest, 1974. 12. évf. 12. sz. 36–39. Képpel.

Bendefy László: Dunaföldvár régi földvára. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 2. sz. 65–71. Képpel.

Belényesi Lajos: Egyházi épületek a XVI. és XVII. században Zala és Veszprém megye területén. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 2. sz. 96–98.

Belitska Scholtz Hedvig: Széchenyi és a magyar színházépítési törekvések. — Építés-Építésztudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 535–546.

Bibó István: Egy sajátos későbarokk építészeti emléksoport az Alföldön. — Építés-Építésztudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 509–515.

Bozór Imre: Hidegség rk. templomának építéstörténete. — Archeológiai Értesítő, 1974. 101. k. 2. sz. 263–274. Képpel, német kivonattal.

Borsos László: A régi budai országháza. — Építés-Építésztudomány, 1974. 5. k. 1–2. sz. 55–93.

Czeglédy Ilona: A diósgyőri vár. Corvina Kiadó, Petőfi Nyomda, Bp. Kecskemét, 1974. 37 l. 20 t. — 17 cm.

Csorba Csaba: Adattár a X.–XVII. századi alföldi várakról, várkastélyokról és erődítményekről. — A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve, 1972. Debrecen, 1974. 177–236. Német kivonattal.

Dávid Ferenc: Soproni építőiparosok házai. — Építés-Építésztudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 631–637.

Debuly Antal: Egy építészcsalád száz éves működése. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 3. sz. 174–180.

Dercsényi Dezső: Vorromanische Kirchentypen in Ungarn. — Acta Historiae Artium, 1974. Tom. XX. Fasc. 1–2. 1–12. Képpel.

Dobrovits Dorottya: A csatka volt pálos templom építéstörténeti problémái. — Építés-Építésztudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 305–313. Képpel.

Entz Géza: A budavári Nagyboldogasszony templom és a Halászbástya. Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 43 l. 18 t. — 17 cm.

Entz Géza: A kolozsvári Szent Mihály templom és a városi építőtevékenység a XIV–XV. században. — Dolgozatok a feudális művelődéstörténet köréből. (Szerk.: Klaniczay–Pajkossi–Ring) Bp. 1974. Házi soksz. 240 l. — 20 cm.

Entz Géza: Gótikus építészet Magyarországon. — Magyar Helikon — Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 214 l. — 31 cm.

Farkas György: A mogyoródi apátság. (1074–1581) — Vigilia, 1974. 39. évf. 6. sz. 410–413.

Feuerné Tóth Rózsa: A buda „Schola”, Mátyás király és Chimenhti Camicia reneszánsz ideálváros városnegyed terve. — Építés-Építésztudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 373–385.

Galavics Géza: Egy efemer építészeti műfaj hazai történetéhez. — Építés-Építésztudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 497–508. Képpel.

Gábor István: A Mezőgazdasági és Élelmezésgügyi Minisztérium. — Budapest, 1974. 12. évf. 9. sz. 16–19. Képpel.

Gábor István: A Szovjet Kultúra és Tudomány Háza. — Budapest, 1974. 12. évf. 1. sz. 12–14. Képpel.

Gábor István: Kúria, Nemzeti Galéria, Párttörténeti Intézet. — Budapest, 1974. 12. évf. 6. sz. 13–17. Képpel.

Gergelyffy András: Középkori lakóházak Ráckeven. Építés-Építésztudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 405–411. Képpel.

Gerő Győző: Tojgun pasa budai dzsámija. — Élet és Tudomány, 1974. 29. évf. 3. sz. 128–130.

Gerőné, Krámer Márta: Adatok a nagyeceni volt Széchenyi kastély építéstörténetéhez. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 479–487. Képpel.

Hajnóczy Gyula: Pannoniai amphitheátrumok. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 1–2. sz. 127–165. Képpel.

Hernády Károly: Nógrádi várak. Panoráma Kiadó, Nógrád m. Nyomda, Bp. — Balassagyarmat, 1974. 107 l. illusztr. — 17 cm.

Jankovich Júlia: Budavári kapuk, falak. Magvető Kiadó, Bp. 1974. 175 l. illusztr. — 24 cm.

Jóó Tibor: A boldogkőváraljai kastély. — A Herman Ottó Múzeum Közleményei, 13. Miskolc, 1974. 24–29. Képpel.

Koppány Tibor: A castellumtól a kastélyig. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 4. sz. 285–299. Képpel, német kivonattal.

Kelényi András: A gödöllői Grassalkovich kastély interieur tervei. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 461–467. Képpel.

Kelényi György: Kastélyok, kúriák, villák. Corvina Kiadó, Athenaeum Nyomda, Bp., 1974. 122 l. illusztr. — 23×21 cm.

Lócsy Erzsébet: Előzetes jelentés a simontornyai várban végzett építéstörténeti kutatásról. — Archeológiai Értesítő, 1974. 101. k. 1. sz. 127–138. Képpel, német kivonattal.

Losonci Miklós: Lucas Hildebrandt művészete. — Pest m. Hírlap, 1974. ápr. 20.

Magyar Kálmán: Az ötvöskőnyi Báthori várkastély. Somogy m. Nyomda, Kaposvár, 1974. 60 l. 2 t. — 29 cm.

Marosi Endre: Itáliai hadiépítések részvétele a magyar véghárvárrendszer kiépítésében, 1541–1592 között. — Hadtörténelmi Közlemények, 1974. 21. évf. 1. sz. 28–74. Képpel, orosz, német kivonattal.

Marosi Ernő: A gerényi rotunda építéstörténetéhez. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 296–304. Képpel.

Májor Tibor: Palladio hatása Lőkőházán. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 4. sz. 180–181.

Módis László: A debreceni református Kollégium és Nagytemplom. (2. kiad.) Egyetemi Nyomda, Bp. 1974. 79 l. illusztr. — 20 cm.

Mojzer Miklós: Canevale esztergomi rezidencia terve. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 489–496. Képpel.

Molnár József: Az utolsó „pesti dzsámi”. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 3. sz. 170–173.

Perehazy Károly: Évszázadok változó formái az épületeken. — Élet és Tudomány, 1974. 29. évf. 4. sz. 164–170. Képpel.

Prokopp Gyula: Pach János. (1796–1839) — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 1. sz. 5–27. Képpel, német kivonattal.

Rácz Endre: Fertőd, Esterházy kastély. (2. kiad.) Corvina Kiadó, Révai Nyomda, Bp. 1974. 20 l. 34 t. — 18×16 cm. Németül is.

Román Kálmán: A Royal Szálló. — Budapest, 1974. 12. évf. 4. sz. 17–19. Képpel.

Sasvári László: A tokaji görög templom építésének előzményei és története. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 2. sz. 83–85. Képpel.

Sándor Mária: A gesztesi vár. — Élet és Tudomány, 1974. 29. évf. 25. sz. 1164–1166. Képpel.

Sáros András: Újabb adatok a jászberényi volt ferences templom történetéhez. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 2. sz. 86–88. Képpel.

Sebők Magda: A Magyar Kereskedelmi Kamara Székháza. — Budapest, 1974. 12. évf. 5. sz. 13–15. Képpel.

Szántó Konrád: A jászberényi ferences templom története. (1472–1972) Szikra Nyomda, Pécs, 1974. 215 l. illusztr. — 20 cm. Német, angol, orosz kivonattal.

Tímár Árpád: Henszlmann Imre kora építészetéről. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 547–552.

Timon Kálmán: Ybl Miklós feltételezett szülőháza Székesfehérvárott. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 1. sz. 28–29.

Valter Ilona: A szerencsi Rákóczi vár. — Élet és Tudomány, 1974. 29. évf. 42. sz. 1991–1996. Képpel.

Varga József: Adatok a szegedi Fogadalmi templom építéstörténetéhez. — A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve, 1972/73. Szeged, 1974. 7–18. Német kivonattal.

Zákonyi Ferenc: A hédervári kastély. — Élet és Tudomány, 1974. 29. évf. 1. sz. 12–15. Képpel.

Zolnay László: A kilenc százados Garamszentbenedeken. — Vigilia, 1974. 39. évf. 5. sz. 313–315.

Zolnay László: A kisbényi miraculum. — Vigilia, 1974. 39. évf. 7. sz. 450–453.

Zsiray Lajos: A boszótói plébániatemplom. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 2. sz. 74–77.

Új

Beke László: XX. századi építészeti fényképek. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 559–564.

Bonta János: Az építészeti környezet esztétikuma. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 1–2. sz. 167–181.

Bundev-Todorov Ilona: A Baross Gábor telepi templom. — Vigilia, 1974. 39. évf. 11. sz. 749–752.

Granasztói Pál: Az idő és a művek. Magvető Kiadó, Bp., Szegedi Nyomda, 1974. 301 l. — 18 cm.

Granasztói Pál: Le role des maisons tours dans l'urbanisme moderne. — Acta Historiae Artium, 1974. Tom. XX. Fasc. 3–4. 303–315. Képpel.

Gubacsi Gyula: Negyedszázad a szocialista építés élvonalában. — Magyar Építőipar, 1974. 23. évf. 8–9. sz. 531–533. Képpel.

Horler Miklós: A modern építészet beilleszkedése a történelmi környezetbe. — Az ICOMOS III. Közgyűlése és Kollokviuma, 1972. Bp. 1974. 78–100.

Makovecz Imre: Egy megépített és egy megvalósult műről. — Művészet, 1974. 15. évf. 6. sz. 34–35. Képpel.

Merényi Ferenc: A modern építészet beilleszkedése a történelmi környezetbe Magyarországon. — Az ICOMOS III. Közgyűlése és Kollokviuma, 1972. Bp. 1974. 142–151.

NN: Épült 1973-ban. — Magyar Építőipar, 1974. 23. évf. 1. sz. Képpel.

Radnai Lőránd: A Roosevelt téri új irodaház. — Budapest, 1974. 12. évf. 11. sz. 28–30. Képpel.

Tandí Lajos: Lakótelepi esztétika. — Tiszatáj, 1974. 28. évf. 3. sz. 90–93.

DÁVID KÁROLY

Máté Pál: Dávid Károly. Képzőművészeti Alap Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 47 l. illusztr. — 17 cm.

KÓS KÁROLY

Ablonczy László: Kalotaszeg pátriárkája. — Forrás, 1974. 6. évf. 1. sz. 80–82.

Pusztai János: Kós Károly ünnepén. — Napjaink, 1974. 13. évf. 2. sz. 6.

Szakolczay Lajos: Kós Károly évtizedei. — Nagyvilág, 1974. 19. évf. 5. sz. 792.

Szűldési István: Kós Károly születésnapjára. — Életünk, 1974. 1. sz. 51–54.

LECHNER ÖDÖN

Barla Szabó László: Lechner Ödön pozsonyi kék temploma. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 585–592.

MAJOR MÁTÉ

Gerő László: Major Máté 70 éves. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 2. sz. 109–110.

Granasztói Pál: Major Máté hetven éves. — Magyar Építőművészet, 1974. 6. sz. 64.

MÁLNAI BÉLA

Mendöl Zsuzsa: Málnai Béla. Akadémiai Kiadó, Akadémiai Nyomda, Bp. 1974. 47 l. 24 t. 23×20 cm.

VÁROSTERVEZÉS, VÁROSÉPÍTÉS, VÁROSRENDEZÉS, HELYTÖRTÉNET

Általános

A pannon térség városainak és mezővárosainak fejlődése és jelentősége a XVI–XIX. században. Nemzetközi Kultúrtörténeti Szimpózium. 1972. Szombathely, 1974. Vas m. Nyomda. 277 l. illusztr. — 21 cm.

Entz Géza: A magyar középkori város kibontakozása a műemléki kutatások nyomán. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 1. sz. 1–4. Képpel.

Gerle György: Környezet és településhálózat. Akadémiai Kiadó, Akadémiai Nyomda, Bp. 1974. 301 l. 2 t. 3 mell. — 24 cm.

Granasztói Pál: A magasházak jelentőségéről korunk városépítészetében. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 1–2. sz. sz. 249–255.

Granasztói Pál: Tervek és valóság. — Valóság, 1974. 17. évf. 10. sz. 39–50.

Kecskő István: A hiányjelenségek szerepe és vizsgálata a városépítészetben. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 1–2. sz. 219–231.

Nagy Ildikó: Egy lakótelep esztétikai megjelenése érdekében. — Művészet, 1974. 15. évf. 2. sz. 33–35. Képpel.

Román András: A városképek védelmével kapcsolatos helyzetfelmérés. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 1–2. sz. 233–247.

Román András: Történeti városközpontok védelme a szocialista országokban. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 2. sz. 110–114.

Sárvári Ágnes: A szocialista várospolitika problémái 1945-től napjainkig. — Tanulmányok Budapest múltjából, XX. k. Bp. 1974. 187–208.

Valter Ilona: A Bodrogköz a középkorban. — Élet és Tudomány, 1974. 29. évf. 6. sz. 243–248.

Zolnay László: Börzsönyi vándorutak. — Budapest, 1974. 12. évf. 9. sz. 24–27. Képpel.

Zoltán Zoltán: Pest környék településszerkezetének célszerű koncentrálása. — Budapest, 1974. 12. évf. 3. sz. 31–33. Képpel.

ÁTOKHÁZA

Juhász Antal: Átokháza. Egy tanyasor települése és közösségi élete. — A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve, 1972/73. Szeged, 1974. 83–106. Képpel, német kivonattal.

BUDAPEST

- Dalmy Tibor*: Városképi változások. — Budapest, 1974. 12. évf. 1. sz. 10–11. Képpel.
- Fővárosunk története*. (Szerk.: Sárvári Á.) Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 176 l. 32 t. — 24 cm.
- Granasztói Pál*: Bolyongások Budán. — Budapest, 1974. 12. évf. 10. sz. 14–17. Képpel.
- B. Kállay Ilona*: Régi házak Ráckeve kialakuló képében. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 3. sz. 165–169. Képpel.
- Kovács József*: A művelődés és a kulturális élet változásai Budapestén. (1945–1973) — Tanulmányok Budapest múltjából, XX. k. Bp. 1974. 209–228.
- Perényi Imre*: Budapest városépítésének fejlődése. (1873–1973) — Tanulmányok Budapest múltjából, XX. k. Bp. 1974. 25–43.
- Szelényi Iván*: Urbanizáció és életmód alakulása Budapestén. — Tanulmányok Budapest múltjából, XX. k. Bp. 1974. 229–242.
- Székelgy György*: A várostörténeti kutatás eredményei és feladatai. — Tanulmányok Budapest múltjából, XX. k. Bp. 1974. 15–23.
- Vértessy Miklós*: Az országúttól a Mártírok útjáig. — Budapest, 1974. 12. évf. 11. sz. 16–19. Képpel.
- Vörös Károly*: A művelődés és a kulturális élet alakulása Budapestén. (1873–1945) — Tanulmányok Budapest múltjából, XX. k. Bp. 1974. 97–118.
- Zolnay László*: Bolyongások a budai hegyek határán. — Budapest, 1974. 12. évf. 3. sz. 24–27. Képpel.

DEBRECEN

- Pethő Károly*: Debrecen valamikor, külföldi utazások leírásaiban. — Múzeumi Kurir, Debrecen, 1974. 15. sz. II/5. 36–44.
- Papp Ferenc*: Hogyan lehet a „vizenélküli város” a vizek városa. — Múzeumi Kurir, Debrecen, 1974. 16. sz. II/6. 70.
- Sápi Lajos*: Újsoroszi házak Debrecenben. — A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve, 1972. Debrecen, 1974. 293–314. Képpel, német kivonattal.

DUNAÚJVÁROS

- Remetey Tibor*: Dunaújváros, Római tábor városrész. — Magyar Építőipar, 1974. 23. évf. 8–9. sz. 543–545.

ESZTERGOM

- Horváth István*: Esztergom ezer éves. — Krónika, 1974. II. 5–7.
- Zolnay László*: Bolyongás Esztergom körül. — Budapest, 1974. 12. évf. 1. sz. 22–25. Képpel.

GYŐR

- Szémann Béla*: Győri panoráma — fogvatékokkal. — Művészet, 1974. 15. évf. 7. sz. 7–8.
- Tomaj Ferenc*: Győr utcái és terei. — Arrabona, 16. Győr, 1974. 243–266. Képpel, német kivonattal.

HAJDÚSZOBOSZLÓ

- Nyakas Miklós*: Adatok Hajdúszoboszló XVII. századi történetéhez. — Múzeumi Kurir, Debrecen, 1974. 15. sz. II/5. 9–10.

MAKÓ

- Tóth Ferenc*: Makó településtörténeti vázlata. — A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve, 1972/73. Szeged, 1974. 41–81.

MEZŐKÖVESD

- Kiss Gyula*: Város a jövőjével. — Borsodi Szemle, 1974. 19. évf. 2. sz. 85–92.

SÁROSPATAK

- Détsy Mihály*: Sárospatak. (2. átd. kiad.) Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 57 l. 20 t. — 17 cm. Angol, orosz kivonattal.

SZEGED

- Juhász Antal*: Telekrendezés a szegedi tanyákon. — Ethnographia, 1974. 85. k. 2–3. sz. 276–314. Képpel.

SZEGVÁR

- Akác László*: Szegvár. — Élet és Tudomány, 1974. 29. évf. 10. sz. 454–459.

SZÉKESFEHÉRVÁR

- Borostyánkői László—Pletser Lajos*: Székesfehérvár fejlődése. — Magyar Építőipar, 1974. 23. évf. 8–9. sz. 459–467. Képpel.

TISZAFÜRED

- Füzessy Anikó*: Adatok Tiszafüred környéke történetéhez. — Jászkunság, 1974. 20. évf. 1. sz. 40–44.

MŰEMLEKEK, MŰEMLEKVÉDELME

- Bárdosi János*: Szakvélemények megyénk népi műemlékeinek védelméről és a vasi múzeumfaluról. — Vasi Szemle, 1974. 28. évf. 3. sz. 377–389.

- Beszámoló az OMF 1972–73 években végzett munkáiról.* — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 4. sz. 193–202.
- Bíró Endre*: Egy vár újjászültek. — Műszák Múzeumi Magazin, 1974. 3. sz. 15–16. Képpel.
- Bojár Iván*: Visegrád műemlékei. Salamon torony. — Magyar Hírlap, 1974. aug. 28.
- Budai Aurél*: Budapest, II. Frankel Leo u. 54. sz. alatti műemlék-épületben lévő kórház rekonstrukciója. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 2. sz. 78–82.
- Czagány István*: A budavári Grigely ház műemléki helyreállításának művészettörténeti vonatkozásai. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 2. sz. 121–127. Képpel.
- Csák Máté*: Műemléki ház, Bp. I. Tárnok u. 14. — Magyar Építőművészet, 1974. 4. sz. 50–53. Képpel.
- Cserháti József*: Múlt és jelen az egyházi épületeken. — Az ICOMOS III. Közgyűlése és Kollokviuma, 1972. Bp. 1974. 160–167.
- Dercsényi Dezső*: Akik a hazafiság momentumait új életre hívták. — Magyar Hírlap, 1974. dec. 14.
- Dercsényi Dezső—Dercsényi Balázs*: Kunstführer durch Ungarn. Corvina Kiadó, Bp. 1974. 280 l. illusztr. — 27 cm.
- Détsy Mihály*: A műemlékek helyzete Borsod–Abaúj–Zemplén megyében. — A Herman Ottó Múzeum Közleményei, 13. Miskolc, 1974. 16–24.
- Dragonits Tamás*: A mátraszőlősi rk. templom helyreállítása. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 3. sz. 160–164. Képpel.
- F. P.*: A műemlékek megszépítői. — Pest m. Hírlap, 1974. júl. 23.
- Genthon István*: Magyarország művészeti emlékei. (Bev. Dercsényi D.) Corvina Kiadó, Athenaeum Ny. Bp., 1974. 474 l. 2 térk. — 20 cm.
- Gergelyffy András*: Jelenben tovább élő múlt. — Művészet, 1974. 15. évf. 7. sz. 15. Képpel.
- Gerő László*: Magyar Műemlékek. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 3. sz. 165–172.
- Horler Miklós*: A szabadtéri néprajzi múzeumok és a műemlékvédelem. — Magyar Építőművészet, 1974. 1. sz. 50–53. Képpel.
- Horváth István*: Török emlékek Esztergomban. — Krónika, Tata, 1974. II. 11–13.
- T. Juhász Irén*: Csolt monostor feltárásának eddigi eredményei. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 4. sz. 214–218. Képpel.
- Keresztes Gyula*: A gyergyószárhegyi kastély ismertetése és helyreállítása. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 2. sz. 89–93. Képpel.
- Komjáthy Attila*: Az aquincumi katonai amphiteátrum műemlék-helyreállítási javaslata. — Magyar Építőművészet, 1974. 2. sz. 48–49. Képpel.
- Léárdy Ferenc*: A győri Héderváry kápolna műemléki helyreállítása. — Magyar Építőművészet, 1974. 5. sz. 214–218. Képpel.
- Lipták Irén*: Budapest, V. Veress Pálné u. 32. sz. műemlék lakóház helyreállítása. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 1. sz. 22–27. Képpel.
- P. J.*: Műemléki szárazmalom Szarvason. — Múzeumi Híradó, Békéscsaba, 1974. I. sz. 15–17.
- Román András*: A népi műemlékek néhány sajátos vonása. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 1. sz. 5–15. Képpel.
- G. Sándor Mária—S. Pusztai Ilona*: A mecsekádasdi Szent István templom helyreállítása. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 3. sz. 139–150. Képpel.
- Sedlmayr Jánosné*: Kastélyhelyreállítás, Bük. — Magyar Építőművészet, 1974. 3. sz. 38–41. Képpel.
- Tatár Dezső*: Az OMF székesfehérvári építészeti tevékenysége. — Magyar Építőipar, 1974. 23. évf. 8–9. 493–494. Képpel.
- Tóth Sándor*: Régészet, műemlékvédelem, történelem. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 617–630.
- Urbán István*: Szerkesztetve: munkák a műemlékek helyreállításánál. I–III. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 1. sz. 29–36.; 2. sz. 99–103.; 4. sz. 249–253.
- Valter Ilona*: A búcsúszentlászlói rk. templom helyreállítása. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 1. sz. 16–21. Képpel.
- Valter Ilona*: A mátraszőlősi rk. templom kutatása. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 3. sz. 151–159. Képpel.
- Várnai Dezső*: A római kori kereskedelmi hadiutak Pannóniában. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 4. sz. 203–213.
- Vizy László*: A kecskeméti kapu és rondella műemléki tervezése. — Budapest, 1974. 12. évf. 12. sz. 11.
- Winkler Gábor*: Sopron 19. századi építészeti emlékeinek védelméről. — Soproni Szemle, 1974. 28. évf. 3. sz. 195–215. Képpel.
- Winkler Gábor*: Széchenyi kastély főépületének helyreállítása, Nagycenk. — Magyar Építőművészet, 1974. 4. sz. 54–55–57. Képpel.

KERTMŰVÉSZET

- Csorna Antal*: Mi lesz a Ludovika kerttel. — Budapest, 1974. 12. évf. 8. sz. 34–36. Képpel.
- Csorna Antal*: Övünk a Budakeszi úti műemlék kerteket. — Budapest, 1974. 12. évf. 10. sz. 32–34. Képpel.
- Gombos Zoltán*: Régi kertek Pesten és Budán. Natura Kiadó, Franklin Nyomda, Bp. 1974. 270 l. illusztr. — 29 cm.

Komiszár Lajos: A kert szőnyege. — Iakáskultúra, 1974. 9. évf. 3. sz. 6–7. Képpel.
Komiszár Lajos: Víz a kertben. — Iakáskultúra, 1974. 9. évf. 2. sz. 3–5. Képpel.
Sápi Lajos: Öreg présház az új kertben. — Múzeumi Kurir, Debrecen 1974. 16. sz. II/6. 24–29.
Seléndy Szabolcs: Nagyvárosi kertkultúra. — Budapest, 1974. 12. évf. 10. sz. 18–20. Képpel.
Szamosújvári Sándor: Fazekas emlékpark Debrecenben. — Múzeumi Kurir, Debrecen, 1974. 16. sz. II/6. 57–58.
Tóth József: A sárvári várkert a XVI–XVII. században. — Vasi Szemle, 1974. 28. évf. 1. sz. 65–77.
Zádor Anna: Az angolkert Magyarországon. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 1–2. sz. 3–53. Képpel.

SZOBORÁSZAT

Régi

Balogh Jolán: Későrenaissance kőfaragóműhelyek. — Ars Hungarica, 1974. II. évf. 1. sz. 27–58. Képpel, német kivonattal.
B. G.: Régészeti szennáció a budai várban. — Népszabadság, 1974. febr. 28.
Csorbá Csaba: Középkori budai polgárok síremlékei. — Budapest, 1974. 12. évf. 4. sz. 39–41. Képpel.
Gergely Pál: Nyolcvan éves a kolozsvári Mátyás szobor. — Magyar Nemzet, 1974. szept. 14.
Gervens-Molnár Vera: A Dobók Sárospatakon. Két síremlék tanulmányai. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 413–424.
Kovalovszky Márta: Ormos Zsigmond és a Széchenyi szobor. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 553–558. Képpel.
Makkay János: A tiszai kultúra agyagisteneiről. — Művészet, 1974. 15. évf. 3. sz. 6–8. Képpel.
Marosi Ernő: A budavári szoborlelet. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 11. sz. 7.
Mucsi András: Nézzük meg együtt az Úrkoporsó apostolszobraikat a Keresztény Múzeumban. — Művészet, 1974. 15. évf. 9. sz. 26–27. Képpel.
Prokopp Gyula: Ferenczy István terve az esztergomi bazilika előcsarnokának szobraihoz. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 2. sz. 147–149. Képpel.
Pusztai László: Ismeretlen síremlék Huber Józseftől. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 529–533. Képpel.
Szémann Béla: Ötszáz szobor, pusztulásra ítélve. — Művészet, 1974. 15. évf. 2. sz. 42–43.
Sziklai Julianna: Régészeti szennáció a budai várban. — Esti Hírlap, 1974. febr. 27.
Szombathy Viktor: Jeltelen-e Ferenczy István sírja? — Magyar Nemzet, 1974. márc. 29.
Tóth I.: Pierres gravées romaines du Comitatus Fejér dans le lapidaire du Musée d'Eger. — Alba Regia, XIII. Székesfehérvár, 1974. 265–274.
Vaddási Erzsébet: Az időnek négy részei Eszterháza. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 469–478. Képpel.
Wellner István: A Szépművészeti Múzeum timpanonjának szoborcsoportja. — Budapest, 1974. 12. évf. 11. sz. 24–27. Képpel.
Wellner István: Domborművek a Fővárosi Tanács épületén. — Budapest, 1974. 12. évf. 8. sz. 18–19. Képpel.
Zolnay László: A budavári gótikus szoborcsoport feltárásáról. — Kortárs, 1974. 18. évf. 5. sz. 776–785. Képpel.
Zolnay László: Hatszáz esztendő budavári szobrok feltámadása. — Budapest, 1974. 12. évf. 5. sz. 40–43. Képpel.

Új

Ablonczy László: Salgótarján a szobrok otthona. — Magyar Hírlap, 1974. szept. 27.
Bán Ferenc: Két emlékmű Nyíregyházán. — Művészet, 1974. 15. évf. 12. sz. 46. Képpel.
Bozsó Ferenc: Kalocsai szobrok. — Petőfi Népe, 1974. ápr. 28.
Csányi László: Szobrok — a mi szobraink? — Tolna m. Népiújság, 1974. aug. 13.
Kulcsár János: Új szobrok Szombathelyen. — Vas Népe, 1974. szept. 11.
O. I.: Dombóvár szobrai. — Tolna m. Népiújság, 1974. jún. 8.
O. I.: Paks szobrai. — Tolna m. Népiújság, 1974. dec. 10.
Rózsa T. Endre: Kubista magyar szobrászat. — Művészet, 1974. 15. évf. 12. sz. 13–16. Képpel.
Tandi Lajos: Kallódó szobrok. — Délmagyarország, 1974. febr. 5.
ASSZONYI TAMÁS
Menyhárt László: Asszonyi Tamás. — Pest m. Hírlap, 1974. dec. 22.
BÁLOGH PÉTER
Barabás István: Balogh Péter. — Előre, 1974. szept. 29.

Mezei József: Egy szobrász metamorfózisa. — Korunk, 1974. 38. évf. 8. sz. 940–945.
BÁRTFAY TIBOR
Mészáros József: Bártfai Tibor Tánya c. szobra Leningrádban. — Új Szó, 1974. jan. 28.
BEÖTHY ISTVÁN
Deák Dénes: Emlékeztető sorok Beöthy Istvánról. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 2. sz. 54–55. Képpel.
BERCZELLER RUDOLF
Bojár István: Berczeller Rudolf. — Magyar Hírlap, 1974. ápr. 7.
BOKROS BIRMAN DEZSŐ
Bokros Birman Dezső önéletrajza, levelezése, művei. (Sajtó alá rend.: Kontha S.) Akadémiai Kiadó, Zrínyi Nyomda, Bp. 1974. 297 l. illusztr. — 24 cm.
Kontha Sándor: Bokros Birman Dezső írásairól és művészetéről. — Ars Hungarica, 1974. II. évf. 1. sz. 143–158. Képpel, francia kivonattal.
BORBÁS TIBOR
—j—: Borbás Tibor szobrai. — Dolgozók Lapja, 1974. ápr. 8.
BORSOS MIKLÓS
Horváth Béla: Borsos Miklós Szőnyi érméje. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 4. sz. 27.
FARKAS ÁDÁM
Bereczky Lóránd: Farkas Ádám. — Ifjú Kommunista, 1974. dec.
FERENCZY BÉNI
K. Kovalovszky Márta: Kozma Lajos, Ferenczy Béni, Pór Bertalan. Képzőművészeti Alap Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 30 l. 18 mell. — 24 cm.
GERGELY ISTVÁN
Banner Zoltán: Gergely István. — Utunk, 1974. nov. 8.
GERGELY SÁNDOR
Apró Ferenc: Gergely Sándor. — Csongrád m. Hírlap, 1974. aug. 25.
GOLDMAN GYÖRGY
Ács Jenő: Goldman György 70 éve született. — Pest m. Hírlap, 1974. dec. 21. és 20.
Bojár István: Goldman György. — Tükör, 1974. dec. 11.; úő: Magyar Hírlap, 1974. dec. 21.
Brestyánszky Ilona: Goldman György — Nők Lapja, 1974. dec. 14.
Harangozó Márta: Goldman György. — Esti Hírlap, 1974. dec. 20.
Heitler László: Goldman György. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 4. sz. 38–39. Képpel.
h.: Goldman György. — Magyar Nemzet, 1974. dec. 22.
Máthé György: Goldman György. — Népszabadság, 1974. dec. 21.
Vértes György: Goldman György. — Népszava, 1974. dec. 21.
HALÁSZ ARISZTID
h.: Halász Arisztid szobrai. — Magyar Nemzet, 1974. febr. 15.
HOLLÓ BARNABÁS
Ádámffy József: Kossuth szobor, Ajka. — Napló, 1974. aug. 3.
HORVÁTH SÁNDOR
Losonci Miklós: Horváth Sándor kerámia domborműve, Dunaharaszti. — Pest m. Hírlap, 1974. máj. 11.
JANZER FRIGYES
Bereczky Lóránd: Janzer Frigyes. — Ifjú Kommunista, 1974. szept.
KALMÁR MÁRTON
Tandi Lajos: Kalmár Márton szobrai. — Délmagyarország, 1974. dec. 10.
KERÉNYI JENŐ
Csorbá Géza: Kerényi Jenő művészetéről. — Művészet, 1974. 15. évf. 5. sz. 8–14. Képpel.
Kerényi Jenő önmagáról. — Művészet, 1974. 15. évf. 5. sz. 5.
Kortársak Kerényi Jenőről. (Összeáll.: Ézsias E.) Művészet, 1974. 15. évf. 5. sz. 5–7. Képpel.
K. Kovalovszky Márta: Expresszionizmus, forma, magatartás. — Művészet, 1974. 15. évf. 5. sz. 15–17. Képpel.
Rózsa Gyula: A sátoraljújhelyi emlékmű. — Népszabadság, 1974. nov. 7.
KISS ISTVÁN
Kovács Gyula: Kiss István. Képzőművészeti Alap Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 46 l. illusztr. — 17 cm.
CS. KOVÁCS LÁSZLÓ
Vadas Zsuzsa: Cs. Kovács László műtermében. — Petőfi Népe, 1974. jan. 25.
LIGETI ERIKA
L. M.: Ligeti Erika műtermében. — Pest m. Hírlap, 1974. aug. 11.
LÖWITZ EGON
Mezei József: Löwith Egon szobrai. — Utunk, 1974. jan. 18.
Gazda József: A szobrász metamorfózisa. — Korunk, 1974. 38. évf. 1. sz. 89–92.
MAKRISZ AGAMEMNON
Bebesi Károly: Beszélgetés Makrisz Agamemnonnal. — Dunántúli Napló, 1974. okt. 13.
— Egri —: Látogatás Makrisz Agamemnonnál. — Szolnok m. Hírlap, 1974. máj. 26.
Gerevich Éva: Makrisz Agamemnon három szobra. Képzőművészeti Alap Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 42 l. illusztr. 23 × 21 cm.

MARÓTI JÁNOS

Kovács Gyula: Maróti János fémkompozíciói. — Művészet, 1974. 15. évf. 6. sz. 26–29. Képpel;

MAROSITS ISTVÁN

— *jenkei:* Marosits István szobrászművész. — Dolgozók Lapja, 1974. márc. 3.

MARTSA ISTVÁN

Pogány Ö. Gábor: Martsa István új szobrai. — Alföld, 1974. 25. évf. 6. sz. 79–80.

T. Riha Margit: Martsa István. Képzőművészeti Alap Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 46 l. illusztr. — 17 cm.

MÁTÉ GYÖRGY

H. D.: Máté György szobrászművésznél. — Szolnok m. Néplap, 1974. febr. 17.

MEDGYESSY FERENC

Kultsár Barna Károly: Egy ismeretlen Medgyessy emlékműterv sorsa. — Hajdúbihari Napló, 1974. júl. 14.

Mihályffy Ernő: Herman Ottó szobra. — Magyar Nemzet, 1974. dec. 28.

Szamosújvári Sándor: Adalék Medgyessy Ferenc Déri Múzeum előtti szobraihoz. — Múzeumi Kurir, Debrecen, 1974. 16. sz. II/6. 49–51.

MELLOCCO MIKLÓS

Melocco Miklós: A „nagy közhely”. — Művészet, 1974. 15. évf. 3. sz. 42–43.

MIKUS SÁNDOR

Losonci Miklós: Mikus Sándor művészete. — Budapest, 1974. 12. évf. 7. sz. 24–27. Képpel.

Pogány Ö. Gábor: Mikus Sándor. — Népszava, 1974. szept. 7.

MOLNÁR ELEK

Losonci Miklós: Molnár Elek. — Pest m. Hírlap, 1974. nov. 17.

NAGY SÁNDOR

Lakatos József: Örökváltság emlékmű. Szabolcs Szatmári Szemle, 1974. 9. évf. 4. sz. 114–115. Képpel.

ÖRKÉNYI STRASSZER ISTVÁN

Gál György Sándor: Örkényi Strasszer István. (1911–1944) — Új Élet, 1974. nov. 1.

PÁLFY GUSZTÁV

Varga Mihály: Pálffy Gusztáv. — Petőfi Népe, 1974. máj. 12.

RADNAI BÉLA

Fogarassy László: Radnai Béla élete és munkássága. — Irodalmi Szemle, 1974. ápr. 3.

RÉTFALVI SÁNDOR

Mendöl Zsuzsa: Pannonia dícsérete. — Művészet, 1974. 15. évf. 9. sz. 18–20. Képpel.

NN: Az Ormánság jelképe. — Baranyai Művelődés, 1974. 1. sz. 137–139.

SAMU GÉZA

B. Pilaszanovich Irén: Samu Géza plasztikái. — Dunántúli Napló, 1974. máj. 10.

SCHAÁR ERZSÉBET

Rózsa Gyula: Schaár Erzsébet Budapesten és Budapesten kívül. — Budapest, 1974. 12. évf. 12. sz. 24–27. Képpel.

SCHÉNER MIHÁLY

Barta János: Egy különös művész. — Alföld, 1974. 25. évf. 6. sz. 77–79.

Lukácsy András: Schéner Mihály játéka. — Magyar Hírlap, 1974. ápr. 6.

Majör Máté: Schéner Mihály játéka. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 30. sz. 13.

Nagy Ildikó: Schéner Mihály bábu. — Művészet, 1974. 15. évf. 1. sz. 10–12. Képpel.

SIKET ANTAL

Bakó Endre: Siket Antal. — Hajdúbihari Napló, 1974. dec. 18.

SIMAI IMRE

Theisler György: Simay Imre szobrai a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményében. — A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyvei II. Bp. 1974. 41–50, és 207–212. Képpel, franciául is.

SOMOGYI JÓZSEF

Heitler László: Somogyi József pápai Petőfi szobra. — Művészet, 1974. 15. évf. 4. sz. 26.; uő: Napló, 1974. máj. 11.

B. SZABÓ EDIT

L. M.: Szabó Edit szobrai. — Pest m. Hírlap, 1974. okt. 20.

ID. SZABÓ ISTVÁN

Csongrády Béla: Id. Szabó István. — Nógrád, 1974. máj. 14.

Sulyok László: Szabó István. — Nógrád, 1974. máj. 19.

IFJ. SZABÓ ISTVÁN

Kovács Gyula: ifj. Szabó István. — Művészet, 1974. 15. évf. 1. sz. 15–16. Képpel.

SENTIRMAI ZOLTÁN

Horváth Béla: Sentirmai Zoltán. — Művészet, 1974. 15. évf. 12. sz. 22–24. Képpel.

SZERVÁTIUSZ JENŐ ÉS TIBOR

NN: Korunk, 1974. 38. évf. 2. sz. 196.

Palágyi Béla: Szervátiusz Jenő. — Szolnok m. Hírlap, 1974. szept. 8.

Solymár István: Szervátiusz Tibor szobrai. — Kortárs, 1974. 18. évf. 12. sz. 2012–2014.

Veress József: Szervátiusz Tibor: Napkorong. — Utunk, 1974. nov. 22.

SZŐLLŐSY ENIKŐ

Bereczky Lőránd: Szöllősy Enikő. — Ifjú Kommunista, 1974. okt.

Frank János: Szöllősy. Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 25 l. 25 t. — 16×16 cm.

TAKÁCS ERZSÉBET

Bányai Gábor: Műhelybeszélgetés Takács Erzsébettel. — Népszabadság, 1974. ápr. 21.

M. K.: Egy boldog szobrász. — Zalai Hírlap, 1974. ápr. 21.

TELCS ENDRE

Herceg János: Egy bácskai szobrász. — Magyar Szó, 1974. jan. 23.

TILL ARAN

Dévényi Iván: Till Aran. — Vigilia, 1974. 39. évf. 1. sz. 48. Képpel.

TÓTH SÁNDOR

Baraskó Erzsébet: Tóth Sándor. — Keletmagyarország, 1974. ápr. 28.

VARGA IMRE

Hallama Erzsébet: Varga Imre művészete. — Jelenkor, 1974. 17. évf. 3. sz. 240–244. Képpel.

Korompay János: Varga Imre. — Tükör, 1974. júl. 30.

VASARELY, VIKTOR

Révész Zsuzsa: Vasarely térplasztika Pécsen. — Ország, Világ, 1974. nov. 20.

VÁRÓ MÁRTON

Bereczky Lőránd: Váró Márton. — Ifjú Kommunista, 1974. okt. 11.

VEDRES MÁRK

Simon Gy. Ferenc: Vedres Márk. — Képes Újság, 1974. máj. 4.

VIGH TAMÁS

Nagy Zoltán: The Sculpture of public squares. Notes on the Art of Tamás Vigh. — The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 53. sz. 190–194. Képpel.

Rózsa Gyula: Vigh Tamás szobrászata Budapesten. — Budapest, 1974. 12. évf. 2. sz. 22–25. Képpel.

VILT TIBOR

Néray Katalin: Vilt Tibor. — Művészet, 1974. 15. évf. 8. sz. 32–34. Képpel.

VÖRÖS BÉLA

Dévényi Iván: Vörös Béla. — Tolna m. Népújság, 1974. dec. 15.

W. T.: Beszélgetés Vörös Bélával. — Krónika, Tata, 1974/II. 9–10.

FESTÉSZET**R é g i**

Alföldy Jenő: Benczúrék Párizsban. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 28. sz. 2.

Bajkay Éva: A magyar és az orosz művészet kapcsolatai a XIX. század első felében. — A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyvei, II. Bp. 1974. 5–13 és 179–183. Képpel, franciául is.

Boros László: Dorfmeister Baranyában. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 4. sz. 269–284. Képpel.

Eisler János: A besztercebányai Borbála oltár keletkezésének kérdéséhez. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 395–403. Képpel.

Garas Klára: Maulbertsch Magyarországon. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1974. 2. sz. 2–4. Képpel.

Garas Klára: Nézzük meg együtt a sümei Maulbertsch freskókat. — Művészet, 1974. 15. évf. 5. sz. 26–27. Képpel.

g. b.: Maulbertsch 250 éve született. — Fejér m. Hírlap, 1974. jún. 7.

G. F.: Maulbertsch, a festő. — Kisalföld, 1974. aug. 10.

K. Gyurkovich Tibor: Sterio Károly (1821–1862) a mozgás festője. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 4. sz. 323–327. Képpel.

Hajdók János: Maulbertsch. — Vigilia, 1974. 39. évf. 12. sz. 857.

Haulisch Lenke: Festészetünk történetének szentendrei vonatkozásai a XIX. sz.-ban. — A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyvei, II. Bp. 1974. 33–40 és 201–206. Képpel, franciául is.

Horányi Barna: A nagy pártfogó. Rippl Rónai Munkácsy párizsi műtermében. — Somogyi Néplap, 1974. febr. 24.

Horányi Barna: Egy ismeretlen Sárközy portré. (Donát János képe) — Somogyi Néplap, 1974. máj. 19.

Hőgyész László: Maulbertsch Sümege. — Vigilia, 1974. 39. évf. 11. sz. 744–749.

Huszár Lajos: Balassa János viasz arcképe. (Kovács Mihály festő) — Orvostörténeti Közlemények, 1974. 73–74. sz. 245–248. Képpel.

Koroknay Gyula: Megemlékezés Benczúr Gyuláról. — Keletmagyarország, 1974. febr. 3.

Z. Lukács Zsuzsa: Kolozsvári Tamás Passió sorozatának burgundiai kapcsolatai. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 331–339. Képpel.

Mojzer Miklós: Franz Anton Maulbertsch — Élet és Tudomány, 1974. 29. évf. 23. sz. 1078–1083. Képpel.

Pogány Balás Edit: Mantegna és MS mester. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 2. sz. 97–108. Képpel, angol kivonattal.

Prokopp Mária: Architektúra ábrázolás a középkori Magyarországon néhány gótikus falképén. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 323–29. Képpel.

Prokopp Mária: A nagyváradi freskótöredék. — *Ars Hungarica*, 1974. II. évf. 1. sz. 77–90. Képpel, német kivonattal.

Rády Ferenc: A tereskei Szent László falkép ciklus. — *Művészet*, 1974. 15. évf. 4. sz. 8–11. Képpel.

r. l.: Ujabb gótikus freskók Keszthelyen. — *Napló*, 1974. aug. 15.

Salacz Gábor: Paczka Ferenc élete és művészete. — *Művészettörténeti Értesítő*, 1974. 23. évf. 2. sz. 128–136. Képpel, német kivonattal.

Sárvári Mária: Gótikus freskók a keszthelyi templomban. — *Magyar Nemzet*, 1974. márc. 13.

Somlyó Zsuzsa: Hol olvasta Zichy Mihály az Apostolt? — *Ország Világ*, 1974. ápr. 3.

B. Supka Magdolna: Életképek a Magyar Nemzeti Galériában. *Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp.* 1974. 31 l. 36 t. — 24 × 21 cm.

Szabó Júlia: Antik romok a XIX. sz.-i magyar tájképfestészetben és rajzművészetben. — *Építés-Építészettudomány*, 1974. 5. k. 3–4. sz. 565–577. Képpel.

Szabó Júlia: Telepi Károly: Görög templom c. képe. *Műgyűjtő*, 1974. 6. évf. 3. sz. 54–55. Képpel.

Szalay Ágnes: Vizsoly. — *Élet és Tudomány*, 1974. 29. évf. 9. sz. 398–401. Képpel.

Szűj Béla: Orlai Petrich Soma művészi kibontakozásának évei. — *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyvei*. II. Bp. 1974. 15–32 és 185–200. Képpel, franciául is.

Szmódiné, Eszláry Éva: Az esztergomi várkapolna trecento falképeivel kapcsolatos kérdésekhez. — *Építés-Építészettudomány*, 1974. 5. k. 3–4. sz. 315–322. Képpel.

Tóth Melinda: Árpád kori falfestészet. *Akadémiai Kiadó, Akadémiai Nyomda, Bp.* 1974. 191 l. 30 t. — 24 cm.

Tóth Melinda: A sütői körtemplom freskói. — *Építés-Építészettudomány*, 1974. 5. k. 3–4. sz. 288–295. Képpel.

Török Gyöngyi: Vierzei heiligen alapításának legendája a Magyar Nemzeti Galéria egy későgótikus predelláján. — *Építés-Építészettudomány*, 1974. 5. k. 3–4. sz. 387–393. Képpel.

Varga Zsuzsa: Ruval Glas Paintings. — *The New Hungarian Quarterly*, 1974. 15. évf. 56. sz. 188–194. Képpel.

Végvári Lajos: Deák Fbner Lajos ismeretlen párizsi festménye. — *A Herman Ottó Múzeum Közleményei*, 13. Miskolc, 1974. 73–77. Képpel.

Zolnay László: Egy eltűnt budavári reneszánsz freskó nyomában. — *Művészettörténeti Értesítő*, 1974. 23. évf. 2. sz. 144–146. Képpel.

Új — Általános

Borhida Pál: Őrsékváltás a festőiskolában. — *Igaz Szó*, 1974. 22. évf. 5. sz. 678–683.

D. Fehér Zsuzsa—Pogány Ö. Gábor: Magyar festészet a XX. században. (2. kiad.) *Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp.* 1974. 24 l. 48 t. — 33 cm.

Gazda József: Expresszív művészetünk. — *Korunk*, 1974. 38. évf. 2. sz. 197–206.

Horváth Béla: Bartók és a nyolcak. — *Művészettörténeti Értesítő*, 1974. 23. évf. 4. sz. 328–332. Képpel, német kivonattal.

Körkérdés a hódmezővásárhelyi festészetéről: Almási Gyula Béla, Csikós András, Csikós Miklós, Csizmadia Zoltán, Csohány Kálmán, Domby Lajos, Erdős János, Erdős Péter, Fejér Csaba, Fodor József, Hézős Ferenc, Lelkes István, Németh József, Szabó Iván, Szalay Ferenc, Szurcsik János, Végvári Gyula, Somos Miklós. — *Művészet*, 1974. 15. évf. 3. sz.

Murádin Jenő: A Barabás Miklós céh történetéhez. — *Korunk*, 1974. 38. évf. 2. sz. 177–190.

Pap Gábor: Vásárhelyi mozaik. — *Művészet*, 1974. 15. évf. 3. sz. 24–29. Képpel.

Rideg Gábor—Sajti Imre: Az Alföldi Galéria. — *Művészet*, 1974. 15. évf. 3. sz. 1.

Salamon Nándor: Festészet a vizek városában. (Győr) — *Művészet*, 1974. 15. évf. 7. sz. 16–19. Képpel.

Solymár István: Magyar naiv művészet. — *Szabad Föld*, 1974. jan. 20.

Vadász József: Képek lélek-vándorlása. — *Élet és Irodalom*, 1974. 18. évf. 1. sz. 12.

ABA NOVÁK VILMOS

r a —: Emlékezés ABA NOVÁK Vilmosra. — *Csongrád m. Hírlap*, 1974. márc. 15.

ABODI NAGY BÉLA

Veress József: Abodi Nagy Béla. — *Utunk*, 1974. nov. 1.

ANNA MARGIT

Dávid Katalin: Anna Margit művészete. Budapest, 1974. 12. évf. 5. sz. 24–27. Képpel.

Néray Katalin: Anna Margit. — *Művészet*, 1974. 15. évf. 10. sz. 39. Képpel.

APÁTI TÓTH SÁNDOR

Órdógh Szilveszter: Apáti Tóth Sándor képei elé. — *Forrás*, 1974. 6. évf. 10. sz. 62–64.

ARTNER FERENC

Zentai Pál: Artner Ferenc. — *Vas Nép*, 1974. febr. 24.

ÁRON NAGY LAJOS

Takács Imre: Áron Nagy Lajos. — *Művészet*, 1974. 15. évf. 1. sz. 12–14. Képpel.

BAK IMRE

Hajdú István: Beszélgetés Bak Imrével. — *Művészet*, 1974. 15. évf. 5. sz. 30–32. Képpel.

BAKALLÁR JÓZSEF

Losonci Miklós: A kis Duna festője. — *Művészet*, 1974. 15. évf. 7. sz. 31. Képpel.

BALCZER GYÖRGY

Dankó Imre: A festőművész Balczer György. — *A Herman Ottó Múzeum Közleményei*, 13. Miskolc 1974. 77–81. Képpel.

BALI, JÓZSEF

Huszár Sándor: Balla József. — *Tiszatáj*, 1974. 28. évf. 3. sz. 94. Képpel.

BARCSAY JENŐ

Barcsay Jenő önmagáról. — *Művészet*, 1974. 15. évf. 2. sz. 5.

Beke László: Barcsay, Konstruktivizmus, — félreértések. — *Művészet*, 1974. 15. évf. 2. sz. 27–29. Képpel.

Csorba Géza: Barcsay Jenő anatómiai rajzairól. — *Művészet*, 1974. 15. évf. 2. sz. 12–13.

Eck Imre: Barcsayról. — *Művészet*, 1974. 15. évf. 2. sz. 6–7.

Károlyi Amy: Barcsayról. — *Művészet*, 1974. 15. évf. 2. sz. 6–7. Képpel.

Marlton Endre: Barcsayról. — *Művészet*, 1974. 15. évf. 2. sz. 6–7. Képpel.

Menyhárt László: Barcsay Jenő. — *Magyar Hírlap*, 1974. okt. 1.

Németh Lajos: Barcsay Jenő művészetéről. — *Művészet*, 1974. 15. évf. 2. sz. 3–4. Képpel.

NN: Tallózás Barcsay kritikákból. — *Művészet*, 1974. 15. évf. 2. sz. 8–9. Képpel.

Pap Gábor: Állvány és figura. — *Művészet*, 1974. 15. évf. 2. sz. 20–27. Képpel.

Petényi Katalin: Barcsay. *Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda*, 1974. Bp. 28 l. 24 t. — 30 cm.

Tanítványok a mesterről. — *Művészet*, 1974. 15. évf. 2. sz. 10–11. Képpel.

Tóth Antal: Barcsay Jenő és Szentendre. — *Művészet*, 1974. 15. évf. 2. sz. 14–19. Képpel.

Weöres Sándor: Barcsayról. — *Művészet*, 1974. 15. évf. 2. sz. 6–7. Képpel.

BARTI, JÓZSEF

L. M.: Barti József. — *Pest m. Hírlap*, 1974. szept. 8.

Tóth Antal: Barti Józsefnél. — *Művészet*, 1974. 15. évf. 7. sz. 27–30. Képpel.

V. BAZSONYI ARANY

Simon Gy. Ferenc: V. Bazsonyi Arany. — *Képes Újság*, 1974. ápr. 27.

BÁLINT ENDRE

Csapó György: Bálint Endre 60 éves. — *Ország Világ*, 1974. okt. 2.

Menyhárt László: Bálint Endre műtermében. — *Pest m. Hírlap*, 1974. máj. 19.

BENE JÓZSEF

Ditrői Ervin: Itália Varázsa. — *Korunk*, 1974. 38. évf. 2. sz. 232–236.

Gazda József: Bene József önmegvalósítása. — *Igaz Szó*, 1974. 22. évf. 10. sz. 336–338. Képpel.

BERKI VIOLA

B. Pálos Judit: Berki Viola faliképe Sopronban. — *Művészet*, 1974. 15. évf. 7. sz. 8–9. Képpel.

BERNÁTH AURÉL

Bernáth Aurél: Kiseb világok. *Napló. Szépirodalmi Kiadó, Kner Nyomda, Bp.* 1974. Gyoma, 1974. 246 l. 11 t. — 23 cm.

BIZSE JÁNOS

Tüskés Tibor: Bizse János. — *Jelenkor*, 1974. 17. évf. 9. sz. 827–838.

BOLMÁNYI FERENC

Vadas Zsuzsa: Bolmányi Ferenc. — *Petőfi Népe*, 1974. szept. 15.

BOTNYIK SÁNDOR

Borbély László: Botnyik Sándor és a Tanácsköztársaság. — *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyvei*, II. Bp. 1974. 127–136. ill. 247–250. Képpel, franciául is.

BOZSÓ JÁNOS

Ballai Sándor: Portrévázlat. — *Petőfi Népe*, 1974. febr. 21.

Varga Mihály: Bozsó János. — *Petőfi Népe*, 1974. máj. 12.

Welther Dániel: Az Alföld festőművésze. — *Képes Újság*, 1974. okt. 19.

CHIOVINI FERENC

Kaposvári Gyula: Chiovini Ferenc. — *Művészet*, 1974. 15. évf. 8. sz. 21–22. Képpel.

V. M.: Chiovini Ferenc. — *Szolnok m. Hírlap*, 1974. ápr. 4.

CZIMRA GYULA

Haulisch Lenke: Czimra Gyula. *Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda*, Bp. 1974. 27 l. 28 t. — 16 × 16 cm.

CZÓBEL, BÉLA

Frank János: Béla Czóbel at ninety. — *The New Hungarian Quarterly*, 1974. 15. évf. 53. sz. 184–186. Képpel.

Benedek Miklós: Festőecset, katedra és közélet. — *Északmagyarország*, 1974. szept. 8.

CSEREPES ISTVÁN

NN.: Festő és múzeumalapító. — Petőfi Népe, 1974. okt. 20.
CSIKSZENTMIHÁLYI RÓBERT
Kormos István: Szentendre újabb követe. — Kortárs, 1974. 18. évf. 6. sz. 998.
CSONTVÁRI KOSZTKA TIVADAR
Németh Lajos: Csontvári Kosztká Tivadar. Corvina Kiadó, Offset Nyomda, Bp. 1974. 10 l. 79 t. — 33 cm.
Viorica Guy Marica: A talányos Csontvári. — Korunk, 1974. 38. évf. 11. sz. 1157–1160.
DALLOS MARINKA
B. I.: Dallos Marinka. — Pest m. Hírlap, 1974. febr. 14.
DEIM PÁL
B. I.: Deim Pál. — Dunaújvárosi Napló, 1974. máj. 28.
DERKOVITS GYULA
Artinger Imre: Derkovits. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1974. 4. sz. 8–10. Képpel.
Baskainé, Dienes Klára: Derkovits. — Népszerűség, 1974. ápr. 14.
Farkas Imre: Alakja szép, emléke élő. — Vas Népe, 1974. ápr. 14.;
Harangozó Márta: Derkovits. — Esti Hírlap, 1974. ápr. 13.
Horváth György: Derkovits. — Magyar Nemzet, 1974. ápr. 14.
Kárpáti Sándor: A Derkó házban. — Népszava, 1974. szept. 21.
Körner Éva: Derkovits Gyula. Verlag der Kunst, Drezda, Corvina Kiadó, Kner Nyomda, Bp. Gyoma, 1974. 343 l. illusztr. — 23×21 cm.
Kuntár Lajos: Derkovits és Szombathely. — Életünk, 1974. 2. sz. 151–169.
Kuntár Lajos: Derkovits és szülővárosa. — Vasi Szemle, 1974. 28. évf. 3. sz. 422–433.
Mándi Teréz: Commemorating painter Gyula Derko. — Daily News, 1974. máj. 1.
Mihály Mária: Derkovits Gyula emléke Szombathelyen. — Vasi Honismereti Közlemények, 1974. 1/1 5–7.
Pogány Ö. Gábor: Derkovits. — Népszava, 1974. ápr. 28.
Simon Gy. Ferenc: A szombathelyi ház. — Képes Újság, 1974. jan. 26.
P. Szűcs Julianna: Derkovits. — Dolgozók Lapja, 1974. ápr. 13.;
Dunántúli Napló, 1974. ápr. 14.; *Fejér m. Hírlap,* 1974. ápr. 14.;
Nógrád, 1974. ápr. 13.; *Pest m. Hírlap,* 1974. ápr. 13.; *Petőfi Népe,* 1974. ápr. 12.; *Szolnok m. Hírlap,* 1974. ápr. 14.; *Zalai Hírlap,* 1974. ápr. 14.
Tóth Ervin: Derkovits. — Hajdúbihari Napló, 1974. ápr. 13.
DÉSI HUBER ISTVÁN
H.: Dési Huber István. — Magyar Nemzet, 1974. febr. 26.
Szabó Endre: Dési Huber István. — Csongrád m. Hírlap, 1974. febr. 24.
Tóth Ervin: Dési Huber Istvánról. — Hajdúbihari Napló, 1974. febr. 26.
DIÓSZEGI BALÁZS
Sümegi György: A hatvanéves festő. — Forrás, 1974. 6. évf. 12. sz. 96.
Varga Mihály: Diószegi Balázs. — Petőfi Népe, 1974. máj. 12.; és nov. 16.
DÓCZI LÁSZLÓ
S. Nagy Katalin: Dóczi László. — Zalai Hírlap, 1974. ápr. 7.
EGRY JÓZSEF
Láncz Sándor: Kompozíciós modellek Egrý József életművében. — Ars Hungarica, 1974. II. évf. 1. sz. 127–142. Képpel, francia kivonattal.
Skrobinec, Jurij: Ismeretlen Egrý képek Ukrajnában. — Népszabadság, 1974. dec. 22.
Szabó Júlia: Les éléments picturaux et graphiques des oeuvres de József Egrý. — Acta Historiae Artium, 1974. Tom. XX. Fasc. 3–4. 317–326. Képpel.
Szűz Béla: Egrý József fiatalkori művei a Magyar Nemzeti Galériában. — A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyvei, II. Bp. 1974. 89–104. és 227–234. Képpel, francia kivonattal.
ERDÉLYI ATTILA
Palov József: Erdélyi Attila festőművész képei a szarvasi múzeumban. — Békés m. Népszerűség, 1974. ápr. 14.
ERDŐS IMRE PÁL
Gyöngyösi Gábor: „Finom remegések az erőm” — Korunk, 1974. 38. évf. 2. sz. 299–300.
CS. ERDŐS TIBOR
Fábián Sándor: Cs. Erdős Tibor. — Utunk, 1974. dec. 27.
FAJÓ JÁNOS
Hajdú István: Fajó János. — Művészet, 1974. 15. évf. 12. sz. 27–29. Képpel.
FERENCZY BÉNI
Ferenczy Béni: Virágoskönyv. (akvarellek.) Magyar Helikon — Európa — Zrínyi Nyomda, Bp. 1974. 60. l. — 24 cm.
FERENCZY KÁROLY
Berényi Zsigmond: Jegyepár. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 2. sz. 48–49. Képpel.
Simon Gy. Ferenc: A Ferenczy család. — Képes Újság, 1974. máj. 18.
FÉLEGYHÁZI LÁSZLÓ
Sz. Kúrti Katalin: Félegyházi László pályakezdése. — Alföld, 1974. 25. évf. 6. sz. 59–63.

FODOR JÓZSEF

Szuromi Pál: Fodor József. — Művészet, 1974. 15. évf. 12. sz. 20–21. Képpel.
FONTOS SÁNDOR
Tandí Lajos: Fontos Sándor. — Délmagyarország, 1974. márc. 31.
GADÁNYI JENŐ
Dévényi Iván: Gadányi Jenő. — Művészet, 1974. 15. évf. 7. sz. 26–27. Képpel.
GALIMBERTI HÁZASPÁR
Zolnay László: A Galimberti házaspár művészete. — Művészet-történeti Értesítő, 1974. 23. évf. 4. sz. 318–322. Képpel.
GALLÉ TIBOR
Vadas Zsuzsa: Gallé Tibor. — Petőfi Népe, 1974. jún. 9.
GAMMEL JÓZSEF
Losonci Miklós: Gammel József életműve. — Pest m. Hírlap, 1974. febr. 5.
Z. GÁCS GYÖRGY
Fekete Judit: Z. Gács György műtermében. — Művészet, 1974. 15. évf. 4. sz. 14–16. Képpel.
GECSÉ ÁRPÁD
Egri Mária: Gecse Árpád a Jászkunság festője. Jászberény, 1974. 40 l. illusztr. — 24 cm.
GICZY JÁNOS
Dávid Ferenc: Giczy János. — Művészet, 1974. 15. évf. 7. sz. 22. Képpel.
GOÓR IMRE
Varga Mihály: Goór Imre. — Petőfi Népe, 1974. máj. 12.
GRIEB ALFRÉD
Mircea Toca: Grieb Alfréd portréjához. — Korunk, 1974. 38. évf. 4. sz. 585–586.
GULÁCSY LAJOS
Gulácsy László: Nakonxipán álomkövei. — Forrás, 1974. 6. évf. 10. sz. 50–62.
HANTAI SIMON
Chontel Beset: Hantai Simon. — Művészet, 1974. 15. évf. 8. sz. 46–47.
Daniel Abadi: Hantai Simon. — Művészet, 1974. 15. évf. 8. sz. 46–47.
HARSÁNYI GY. LAJOS
Nyitrai Péter: Harsányi Lajos. — Északmagyarország, 1974. máj. 30.
HERMAN LIPÓT
Losonci Miklós: Emlékezés Herman Lipótra. — Pest m. Hírlap. — 1974. dec. 10.
HÉZSÓ FERENC
Szécsi Sándor: Hézsó Ferenc. — Csongrád m. Hírlap, 1974. okt. 27.
HINCZ GYULA
Fekete Judit: Hincz Gyula. — Magyar Nemzet, 1974. ápr. 19. (*Fekete*): Hincz Gyula mozaikja. — Művészet, 1974. 15. évf. 6. sz. 17–19. Képpel.
Horváth Béla: Hincz Gyula. — Művészet, 1974. 15. évf. 6. sz. 17–18. Képpel.
NN.: Hincz Gyula. — Nagyvilág, 1974. 19. évf. 8. sz. 1275.
R.: Hincz Gyula hetven éves. — Népszabadság, 1974. ápr. 17.
Tasnádi Attila: Hincz Gyula. — Népszabadság, 1974. ápr. 19.
HOLLÓ LÁSZLÓ
NN: Holló László mitológikus és biblikus képei. — A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve, 1972. Debrecen, 1974. 421–454. Képpel, francia kivonattal.
Tóbiás Áron: Látogatás Holló Lászlónál. — Szabad Föld, 1974. szept. 22.
Tóth Ervin: Holló László virágcsendéleteiről. — Hajdúbihari Napló, 1974. aug. 24.
Tóth Ervin: Holló László 87. születésnapja. — Hajdúbihari Napló, 1974. márc. 6.
ILLÉS ÁRPÁD
Weöres Sándor: Illés Árpádról. — Kortárs, 1974. 18. évf. 2. sz. 332.
ILOSVAY VARGA ISTVÁN
Tiszai Lajos: Ilosvai Varga István. — Szolnok m. Hírlap, 1974. máj. 5.
INCZE JÁNOS
László Gyula: Baráti sorok Incze Jánoshoz. — Korunk, 1974. 38. évf. 2. sz. 220–223.
JAKAB ILONA
Kántor Lajos: Jakab Ilona festészete. — Utunk, 1974. szept. 13.
JAKSA ISTVÁN
- zentai -: Jaksa István. — Vas Népe, 1974. jún. 22.
JANKOVICS PÁL
Fazekas Árpád: Egy elfelejtett nyíregyházi festőről. — Szabolcs-Szatmári Szemle, 1974. 9. évf. 3. sz. 95–99.
JÁNOSSY FERENC
Tóth Elemér: Jánossy Ferenc műtermében. — Nógrád, 1974. ápr. 28.
KALOTAI TIBOR
Komáromy Magda: Az egészség és szépség művésze. — Pest m. Hírlap, 1974. máj. 12.

KARÁCSONY JÁNOS

M. Kiss Pál: Karácsony János. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 1. sz. 82–83.

KASSÁK LAJOS

Faragó András: Kassák Lajos és a debreceni munkásfiatalok kapcsolata. — Alföld, 1974. 25. évf. 6. sz. 44–52.

Tasi József: Egy Kassák kötet borítófedeletéről. — Magyar Könyvszemle, 1974. 90. évf. 1–2. sz. 156–161. Képpel.

KÁDÁR JÁNOS MIKLÓS

Homoródy Emmy: Kádár János Miklósról. — Művészet, 1974. 15. évf. 1. sz. 34–35. Képpel.

KERNSTOK KÁROLY

Horváth Béla: A Dózsa gondolat Kernstoknál. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 1. sz. 55–58. Képpel.

Horváth Béla: Kernstok Károly rajza Leninről. — Művészet, 1974. 15. évf. 11. sz. 2–3. Képpel.

Horváth Béla: Két Kernstok kép. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 2. sz. 39–40. Képpel.

Pogány Ö. Gábor: Kernstok Károly centenáriuma. — Népszava, 1974. máj. 19.

KERTÉSZ SÁNDOR

Troszt Tibor: Kertész Sándor, a festő falun. — Somogyi Néplap, 1974. nov. 24.

KERÜLŐ FERENC

P. G.: Kerülő Ferencnél Gáván. — Keletmagyarország, 1974. jan. 20.

KLEIN JÓZSEF

Baldárné, Csizsár Lilla: Klein József és Nagybánya. — Korunk, 1974. 38. évf.

KMETY JÁNOS

Dévényi Iván: Kmety János születésnapjára. — Nagyvilág, 1974. 19. évf. 12. sz. 1914–1915.

KOCSIS IMRE

Menyhárt László: Kocsis Imre. — Pest m. Hírlap, 1974. dec. 1. H. I.: Csepel, 1974. ápr. 26.

KOKAS IGNÁC

Csapó György: Kokas Ignác. — Ország, Világ, 1974. nov. 27.

KONDOR BÉLA

Gilyén Nándor: Kondor Béla pályakezdése. — Vigilia, 1974. 39. évf. 6. sz. 392–393.

Kondor Béla: Jelet hagyni. (Versek, reprodukciók) Szépirodalmi Kiadó, Kossuth Nyomda. Bp. 1974. 7 t. 129 l. — 24 cm.

NN: Kondor Béla: Férfiarckép. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 3. sz. 28–29. Képpel.

Róza Gyula: Kondor Béla. — Új Írás, 1974. 14. évf. 3. sz. 87–99.

Vadas József: Kondor Béla. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 22. sz. 13.

KONFÁR GYULA

Tasnádi Attila: Látogatóban Konfár Gyulánál. — Népszava, 1974. febr. 17.

KONYORCSIK JÁNOS

Újvári Béla: Konyorcsik János. — Népszava, 1974. ápr. 27.

KORNISS DEZSŐ

Bak Imre—Csiky Tibor: Tanítványok a mesterről. — Művészet, 1974. 15. évf. 11. sz. 22. Képpel.

Ézsás Erzsébet: Kortársak Korniss Dezsőről. — Művészet, 1974. 15. évf. 11. sz. 7–8. Képpel.

Hegyi Lóránt: Korniss Dezső három kompozíciója. — Művészet, 1974. 15. évf. 11. sz. 20–21. Képpel.

Körner Éva: Néhány támpont a Korniss jelenség megközelítéséhez. — Művészet, 1974. 15. évf. 11. sz. 9–13. Képpel.

Menyhárt László: Korniss és a film. — Művészet, 1974. 15. évf. 11. sz. 17–19. Képpel.

Szabó Júlia: Korniss Dezső ifjúsága. — Művészet, 1974. 15. évf. 11. sz. 14–16. Képpel.

Székelly Zoltán: Korniss Dezső önmagáról. — Művészet, 1974. 15. évf. 11. sz. 4–6.

KOSZTA JÓZSEF

Tóth Ervin: Negyedszázada halt meg Koszta József. — Hajdú-bihari Napló, 1974. júl. 30.

KÓKA FERENC

Menyhárt László: Kóka Ferenc. — Pest m. Hírlap, 1974. nov. 10.

KRIEG FERENC

Zentai Pál: Krieg Ferenc mongóliai képei. — Vas Népe, 1974. márc. 4.

KURUCZ D. ISTVÁN

László Ilona: Kifoghatatlan téma a pusztán. — Nógrád, 1974. máj. 12.

KURUCZ D. ISTVÁN

Pogány Ö. Gábor: Kurucz D. István. — Népszava, 1974. ápr. 4.

LATKÓCZY LAJOS

Tóvári Judit: Vázlat egy arcképfestő portréjához. — Északmagyarország, 1974. máj. 5.

LÁSZLÓ LEVENTE

Horányi Barna: László Levente. — Somogyi Néplap, 1974. ápr. 13.

LÓDÖR JENŐ

Zentai Pál: Lódör Jenő. — Vas Népe, 1974. ápr. 9.

MAKÁR ALAJOS

Balázs Imre: Egy kolozsvári festő. — Igaz Szó, 1974. 22. évf. 7. sz. 70. Képpel.

MARKOSFALVI ANTAL

Zentai Pál: Markosfalvi Antal képeiről. — Vas Népe, 1974. ápr. 28.

MARTYN FERENC

Csorba Győző: A szem gazdaga. — Kortárs, 1974. 18. évf. 9. sz. 1505–1506.

Dévényi Iván: Martyn Ferenc 75 éves. — Nagyvilág, 1974. 19. évf. 6. sz. 955–956.

Frank János: Martyn jubileum. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 24. sz. 12.

Hárs Éva: Martyn Ferenc. — Jelenkor, 1974. 17. évf. 7–8. sz. 644–649.

h.: Martyn Ferenc 75 éves. — Magyar Nemzet, 1974. jún. 9.

Kert László: Martyn Ferenc 75 éves. — Somogyi Néplap, 1974. jún. 3.

Láncz: Martyn Ferenc 75 éves. Magyar Hírlap, 1974. jún. 16.

R. Gy.: Martyn Ferenc. — Népszabadság, 1974. máj. 5. és jún. 12.

Szedekényi Ervin: Beszélgetés Martyn Ferencel. — Dunántúli Napló, 1974. aug. 25.

Wellinger Endre: Martyn Ferenc 75 éves. — Dunántúli Napló, 1974. jún. 8.

MATTYASOVSKY ZSOLNAY LÁSZLÓ

Dévényi Iván: Matyasovszky Zsolnay László festménye a téli aukción. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 1. sz. 46–47. Képpel.

MÁRFFY ÖDÖN

Dévényi Iván: Emlékezés Márffy Ödönre. — Tolna m. Népújság, 1974. dec. 25.

MEDVECKA MÁRIA

Gály Tamara: Medveczka Mária. — Új Szó, 1974. okt. 11.

MEDVECKY JENŐ

Pogány Ö. Gábor: Medveczky Jenő emléke. — Alföld, 1974. 25. évf. 1. sz. 90–92.

MIHÁLTZ PÁL

Dévényi Iván: Miháltz Pál. — Művészet, 1974. 15. évf. 8. sz. 18. Képpel.

D. I.: Miháltz Pál. — Vigilia, 1974. 29. évf. 4. sz. 277.

Telepy Katalin: Miháltz Pál festőművész művei a Magyar Nemzeti Galériában. — A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyvei, II. Bp. 1974. 157–172 és 259–264. Képpel, franciául is.

MOHOLY NAGY LÁSZLÓ

Dénes Zsófia: Néhány újabb adat Moholy Nagy Lászlóról. — Magyar Nemzet, 1974. aug. 4.

NN.: Moholy Nagy László. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1974. 4. sz. 37. Képpel.

MOLNÁR ANTAL

R. I.: Molnár Antal. — Köröstáj, 1974. aug. 19.

MOLNÁR C. PÁL

D. I.: Molnár C. Pál 80 éves. — Vigilia, 1974. 39. évf. 4. sz. 277.

Koczogh Ákos: Molnár C. Pál. — Művészet, 1974. 15. évf. 6. sz. 23–24. Képpel.

MONDOK MÁRIA

Dévényi Iván: Mondok Mária. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 4. sz. 29–30. Képpel.

NAGY ALBERT

Banner Zoltán: Rózsikaédes. — Korunk, 1974. 38. évf. 2. sz. 224–231.

CS. NAGY ANDRÁS

Horváth Béla: Cs. Nagy András. — Művészet, 1974. 15. évf. 1. sz. 20–22. Képpel.

NAGY BALOGH JÁNOS

Bojár Iván: Nagy Balogh János. — Magyar Hírlap, 1974. aug. 2.

Honti Katalin: Nagy Balogh János. — Csongrád m. Hírlap, 1974. aug. 2.

Kiss Dénes: Nagy Balogh János. — Népszava, 1974. aug. 2.

NN.: Nagy Balogh János. — Magyar Nemzet, 1974. aug. 2.

NAGY ELŐD

Pogány Gábor: Nagy Előd. — Életünk, 1974. 4. sz. 361–366.

NAGY IMRE

Katona Ádám: Egy Nagy Imre portré keletkezésének jegyzőkönyve. — Korunk, 1974. 38. évf. 2. sz. 243–247.

NAGY ISTVÁN

Aszalós Endre: Emlékezés Nagy Istvánra. — Művészet, 1974. 15. évf. 3. sz. 40–41.

Bálint Tibor: minden jog a szerzőé. — Korunk, 1974. 38. évf. 2. sz. 274–275.

Késmárky Mária: Nagy István Baján. — Forrás, 1974. 6. évf. 9. sz. 74–84.

M. Kiss Pál: Nagy István portrék. — Forrás, 1974. 6. évf. 7–8. sz. 87–89. Képpel.

Tóth Antal: Nézzük meg együtt a Békási párás táj c. képet! — Művészet, 1974. 15. évf. 3. sz. 30–31. Képpel.

NAGY B. ISTVÁN

László Ilona: Nagy B. István otthonában. — Hajdúbihari Napló, 1974. szept. 4.

Losonci Miklós: Nagy B. István festészetének forrásai. — Művészet, 1974. 15. évf. 5. sz. 36–37. Képpel.

NAGY SÁNDOR

Ruzsa György: Adatok Nagy Sándor gödöllői festő és iparművész életéhez. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 2. sz. 152–155. Képpel.

NÉMETH JÓZSEF

Bánszky Pál: Németh József. Képzőművészeti Alap Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 46 l. illusztr. — 77 cm.

Dömötör János: Németh József festészetéről. — Népszava, 1974. június 15.

B. Pálósi Judit: Németh József: Évszakok. — Művészet, 1974. 15. évf. 3. sz. 22–23.

NÉMETH MIKLÓS

Losonci Miklós: Németh Miklós. — Népszava, 1974. ápr. 8.

NOEL, Ö. GÁBOR

Goór Imre: Noel Ö. Gábornál. — Forrás, 1974. 6. évf. 1. sz. 88–90.

OROSZ JÁNOS

Németh György: Beszélgetés Orosz Jánossal. — Ország, Világ, 1974. okt. 6.

Várkonyi Margit: Beszélgetés Orosz Jánossal. — Népszava, 1974. okt. 6.

ORSZÁG LILI

Németh Lajos: Ország Lili. — Képzőművészeti Alap Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 46 l. illusztr. — 17 cm.

PAP GYULA

Haulisch Lenke: Pap Gyula. Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 29 l. 26 t. 16×16 cm.

PEKÁRY ISTVÁN

D. Fehér Zsuzsa: Pekáry István művészetéről. — Művészet, 1974. 15. évf. 1. sz. 8–9. Képpel.

PIRI KÁLMÁN

László Gyula: Piri Kálmán. — Petőfi Népe, 1974. márc. 17.

PIRCHALA IMRE

Zentai Pál: Pirchala Imre. — Vas Népe, 1974. ápr. 14.

PÓR BERTALAN

K. Kovalovszky Márta: Kozma Lajos, Ferenczy Béni, Pór Bertalan. Képzőművészeti Alap Kiadó, Athenaeum Nyomda, Bp. 1974. 30 l. 18 mell. — 24 cm.

Sömjéni Sándor: Pór Bertalan. — Szocialista Művészetért, 1974. aug.

Tóth Ervin: Pór Bertalan emlékezete. — Hajdúbihari Napló, 1974. aug. 30.

RADNÓTI KOVÁCS ÁRPÁD

Zentai Pál: Radnóti Kovács Árpádnál. — Vas Népe, 1974. febr. 3.

RAFFAI SÁNDOR

Leskó László: Raffai Sándor. — Somogyi Néplap, 1974. ápr. 8.

RÁCZ JÓZSEF

Réthy István: Rácz József, a hetven éves Rudnay tanítvány. — Békés m. Népújság, 1974. dec. 1.

RÁKOSI ERNŐ

Szuchy M. Emil: Rákosi Ernő. — Irodalmi Szemle, 1974. jún. 5.

RIDOVICS LÁSZLÓ

Újvári Béla: Ridovics László. — Népszava, 1974. márc. 9.

RIPPL RÓNAI ÖDÖN

Keserő Katalin: Táblakép és építészeti dekoráció Rippl Rónai Ödön művészetében. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 579–584. Képpel.

RUSZ LÍVIA

Murádin Jenő: Rusz Lívia. — Utunk, 1974. nov. 15.

RUZICKAY GYÖRGY

Csapó György: Ruzickay György. — Ország Világ, 1974. jan. 30.

SCHUBERT GYULA

Szj Részó: Schubert Gyula, a művész. — Irodalmi Szemle, 1974. ápr. 3.

SIKUTA GUSZTÁV

Frank János: Sikuta Gusztávnál. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 30. sz. 12.

SUGÁR ANDOR

Horváth György: Rekvem harminc év után. — Magyar Nemzet, 1974. jún. 2.

Oalmacher Anna–Theisler György: Sugár Andor. Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 31 l. 28 t. 16×16 cm.

SVÁBY LAJOS

Újvári Béla: Sváby Lajos művészetéről. — Művészet, 1974. 15. évf. 8. sz. 19–20. Képpel.

SZABÓ ALAJOS

Pákovics Miklós: Szabó Alajos. — Kisalföld, 1974. nov. 30.

SZABÓ SÁNDOR

Magyar Tibor: Szabó Sándor. — Ózdi Vasas 1974. máj. 17.

SZABÓ VLADIMIR

Féja Géza: Vallomás Szabó Vladimirről. — Tiszatáj, 1974. 28. évf. 2. sz. 94–95.

Morvay I.–Kristóf K.: Szabó Vladimír. — Fejér m. Hírlap, 1974. ápr. 28.

Supka Magdolna: Szabó Vladimír. Képzőművészeti Alap Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 46 l. illusztr. — 17 cm.

Szabados Árpád: Szabó Vladimír. — Művészet, 1974. 15. évf. 4. sz. 17–19. Képpel.

SZALAY FERENC

Kovács Gyula: Cantata. — Művészet, 1974. 15. évf. 3. sz. 20–21.

Szabó Endre: Nyilvános vita egy készülő műalkotásról. — Csongrád m. Hírlap, 1974. máj. 26.

Szabó Endre: (Szalay Ferenc). Pannó születik. — Csongrád m. Hírlap, 1974. dec. 25.

László Gyula: Beszélgetés a fiatal Szalay Lajossal. — Borsodi Szemle, 1974. 19. évf. 3. sz. 46–50.

Végyvári Lajos: Szalay Lajosról. — Életünk, 1974. 3. sz. 267–269.

SZÁNTÓ PIROSKA

Szabó Magda: Szántó Piroška képeiről. — Kortárs, 1974. 18. évf. 9. sz. 1506–1507.

Ónody Éva: Festői vallomás. — Petőfi Népe, 1974. dec. 11.; Nőgrád, 1974. dec. 15.

Szabadi Judit: Szántó Piroška újabb képeiről. — Vigilia, 1974. 38. évf. 8. sz. 552.

SZKOK ISTVÁN

Müller Péter István: Szkok István. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 4. sz. 31–33. Képpel.

SZÖNYI ISTVÁN

H. B.: Szőnyi Istvánra emlékezünk. — Somogyi Népújság, 1974. jan. 17.

SZTÁNKÓ JUDIT

Moldvay Győző: Látogatóban Sztankó Juditnál. — Népújság, 1974. nov. 24.

SZURCSIK JÁNOS

Aradi Nóra: Szurcsik János. Képzőművészeti Alap Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 46 l. illusztr. 17 cm.

TAMÁS ERVIN

Homoródi Emma: Tamás Ervin festőművésznél. — Művészet, 1974. 15. évf. 12. sz. 26–27. Képpel.

TIHANYI LAJOS

Passuth Krisztina: La carrière de Lajos Tihanyi. — Acta Historiae Artium, 1974. Tom. XX. Fasc. 1–2. 125–149. Képpel.

TOPOR ANDRÁS

Szőllősy Tibor: Topor András műtermében. — Hajdúbihari Napló, 1974. júl. 26.

TÓTH IMRE

Benedek Miklós: Tóth Imre. — Északmagyarország, 1974. dec. 7.

TÓVÁRI TÓTH ISTVÁN

Zentai Pál: Tóvári Tóth István. — Vas Népe, 1974. febr. 17.

TÖRÖK ANIKÓ

Szabó Ernő: Török Anikó műtermében. — Hajdúbihari Napló, 1974. okt. 19.

UDVARDI ERZSÉBET

Illés Jenő: Udvardi Erzsébet világa. — Képes Újság, 1974. márc. 30.

UITZ BÉLA

Bajkay Éva: Uitz Béla. Gondolat Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 275 l. 4 t. — 18 cm.

Bajkay Éva: Uitz Béla négyszáz ismeretlen műve. — A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyvei, II. Bp. 1974. 117–126. ill. 243–246. Képpel, franciául is.

ÚJHÁZI PÉTER

Kovács Péter: Újházi Péter képei előtt. — Művészet, 1974. 15. évf. 7. sz. 23–25. Képpel.

VAJDA LAJOS

Láncz Sándor: Vajda Lajos művészete. — Jelenkor, 1974. 17. évf. 10. sz. 885–890.

VASARELY, VIKTOR

Egri István: Vasarelyről — rendező szemmel. — Művészet, 1974. 15. évf. 1. sz. 45.

Egry János: Vasarelynél Annes sur Marneban. — Művészet, 1974. 15. évf. 8. sz. 42–43. Képpel.

NN: Ars planetaris. — Korunk, 1974. 38. évf. 2. sz. 281.

Thiery Árpád: Victor Vasarely Magyarországon. — Kortárs, 1974. 18. évf. 9. sz. 1451–1453.

VASZARY JÁNOS

Szj Béla: Vaszary János művészete. — Somogyi Néplap, 1974. okt. 29.

VERESS GÉZA

Tóth Ervin: Veress Géza emlékezete. — Hajdúbihari Napló, 1974. szept. 19.

VINCZE ANDRÁS

Tandí Lajos: Vincze Andrásnál. — Délmagyarország, 1974. máj. 12.

Tarnai László: Látogatás Vincze Andrásnál. — Petőfi Népe, 1974. dec. 8.

WEINTRÁGER ADOLF

Sümei György: Weintráger Adolf képeihez. — Forrás, 1974. 6. évf. 1. sz. 86–87.

ZIFFER SÁNDOR

Borhida István: Ziffer anekdoták. — Korunk, 1974. 38. évf. 2. sz. 207–214. Képpel.

ZILAHY GYÖRGY

W. T.: Zilahy György. — Krónika, Tata, 1974./III. 19–20.

Régi

- Bereczky Lóránd*: Mit kell tudni a grafikáról. — Ifjú Kommunista, 1974. ápr.
Boros Marietta: Nézzünk meg együtt egy 1808-ból való kéziratos könyvillusztrációt. — Művészet, 1974. 15. évf. 8. sz. 16–17. Képpel.
H. B.: Ismeretlen XVI. századi fametszet. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 4. sz. 46–47. Képpel.
Kovács Péter: Székesfehérvár első látképei a XVI–XVII. században. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 425–432. Képpel.
Rózsa György: Friedrich Bernhard Werner magyarországi vedutái. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 1. sz. 28–29. Képpel.
Rózsa György: Ismeretlen pest-budai látkép. — Budapest, 1974. 12. évf. 4. sz. 36–37. Képpel.
Varró Attila: A debreceni városi nyomda a XVIII–XIX. században. — Magyar Grafika, 1974. 18. évf. 5. sz. 72–76.
Weiner Mihályné: Magyar exlibrisek. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 1. sz. 71–79. Képpel.
Weiner Piroška: Ungarische exlibris in der Kleingraphiksammlung von Rezső Soó. — Ars Decorativa 2. Bp. 1974. 157–172. Képpel.
Zsoltos Benő: A magyar kártya legrégebb ismert példánya. — Magyar Grafika, 1974. 18. évf. 2. sz. 40–41.

Új — általános

- Andruskó Károly*: Miniatur exlibrisek. Egyetemi Nyomda, Bp. 1974. 57 l. 64 t. — 6 cm.
Bábi Zoltán: Tűnődés egy monográfia és Lőrincz Gyula két rajzsorozata felett. — Irodalmi Szemle, 1974. márc. 2.
Bánszkykény, Kiss Éva: Az irodalmi illusztrációról. — Művészet, 1974. 15. évf. 8. sz. 6–8. Képpel.
Iványi István: A láthatatlan grafika. — Műsák, Múzeumi Magazin, 1974. 3. sz. 23.
Mező József: Karikatúra merre vagy? — Utunk, 1974. ápr. 19.
NN: Diplomamunkák a Magyar Iparművészeti Főiskola Typografikai tanszékéről. 1974. — Magyar Grafika, 1974. 18. évf. 3. sz. 51–59. Képpel.
Szalay Zoltán: A kockától az aktig. Corvina Kiadó, Zrínyi Nyomda, Bp. 1974. 126 l. illusztr. 21×13 cm.
Szántó Tibor: Hogyan vált a magyar könyvnyomtatás könyvművészetté? — Művészet, 1974. 15. évf. 7. sz. 4–5.
Tettamanti Béla: A karikatúra és a „karikatúra”. — Művészet, 1974. 15. évf. 7. sz. 5–6. Képpel.
ANDRUSKÓ KÁROLY
Andruskó Károly: Esztergom. (fametszetek) Szépirodalmi Kiadó, Egyetemi Nyomda, Bp. 1974. 36 l. 46 t. — 4×4 cm.
BALJA MARGIT
Frank János: Fialat grafikusok. — The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 55. sz. 200–203. Képpel.
BALOGH LÁSZLÓ
Barcsay Jenő: Balogh László grafikái. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 24. sz. Képpel.
BANGA FERENC
Frank János: Banga Ferencnél. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 43. sz. 12.
BARCSAY JENŐ
Frank János: Barcsay Jenő grafikái. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 19. sz. 2. Képpel.
BARCSAI TIBOR
NN: Barcsai Tibor. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 4. sz. 48.
BORSOS MIKLÓS
Borsos Miklós: Babits Mihály: Jónás könyve illusztrációi. — Szépirodalmi Kiadó, Bp. Alföldi Nyomda, Debrecen, 1974. 3 lev. — 24 cm.
CZINKE FERENC
Bereczky Lóránd: Czinke Ferenc grafikáiról. — Művészet, 1974. 15. évf. 5. sz. 32–35. Képpel.
CSÁKY JÓZSEF
H. B.: Csáky József. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 4. sz. 22–23. Képpel.
CSIBY MIHÁLY
Balogh János: Modelljük az élő világ. — Műsák, Múzeumi Magazin, 1974. 2. sz. 5–7. Képpel.
CSOHÁNY KÁLMÁN
Dévényi Iván: Csohány Kálmán grafikái. — Művészet, 1974. 15. évf. 4. sz. 12–14. Képpel.
G. Kiss Magdolna: Beszélgetés Csohány Kálmán grafikussal. — Nógrád, 1974. júl. 27.
DEBRECZENI LÁSZLÓ
Marosi Ildikó: Debreceni László. — Utunk, 1974. febr. 1.
DEIM PÁL
Frank János: Deim Pál grafikái. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 41. sz. 2.

DISKAY LENKE

- Arató Lenke*: Diskay Lenke. — Könyvtáros, 1974. okt. 10.
Galamboš Ferenc: Diskay Lenke exlibrise. — Népszava, 1974. okt. 12.
DONÁTH GYULA
Rideg Gábor: Donáth Gyula. — Szolnok m. Hírlap, 1974. ápr. 4.
FELÉDY GYULA
Benedek Miklós: Beszélgetés Feledy Gyulával. — Északmagyarország, 1974. aug. 11.
Bereczky Lóránd: Kettős tükrök Feledy Gyuláról. — Napjaink, 1974. 13. évf. 7. sz. 12.
FELVIDÉKI ANDRÁS
Frank János: Felvidéki Andrásnál. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 13. sz. 13.
FESZT LÁSZLÓ
H. Szabó Ilona: Feszt László. — Utunk, 1974. nov. 29.
FORRÓ ANTAL
Banner Zoltán: Forró Antal krétarajzai. — Utunk, 1974. márc. 1.
GACS GÁBOR
Dévényi Iván: Gacs Gábor. — Művészet, 1974. 15. évf. 11. sz. 23–24. Képpel.
Frank János: Gacs Gábor grafikái. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 7. sz. 2. Képpel.
GÁCSI MIHÁLY
NN: Portré Gácsi Mihályról. — Művészet, 1974. 15. évf. 9. sz. 16–18. Képpel.
V. M.: Gácsi Mihály. — Szolnok m. Hírlap, 1974. ápr. 4.
GROSS ARNOLD
Gross Arnold rézkarcai. (2. kiad. Bev.: Körner É.) Corvina Kiadó, Offset Nyomda, Bp. 1974. 4 lev. 12 t. — 42 cm.
HELÉNYI TIBOR
Frank János: Fialat grafikusok. — The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 55. sz. 200–203. Képpel.
HUSZÁR ISTVÁN
Páll Géza: Huszár István. — Keletmagyarország, 1974. febr. 3.
KASS JÁNOS
Kass János: Fejek. (Repr. Szöveg.: Miklós P.) Képzőművészeti Alap Kiadó, Athenaeum Nyomda, Bp. 1974. 32 lev. — 32 cm.
KÁDAS ISTVÁN
JJ.: Kádas István világa. — Dolgozók Lapja, 1974. febr. 17.
KEMÉNY GYÖRGY
Frank János: Fialat grafikusok. — The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 55. sz. 200–203. Képpel.
KISS GUSZTÁV
Tóth Antal: Kiss Gusztáv. — Művészet, 1974. 15. évf. 11. sz. 26–27. Képpel.
KISS GYÖRGY
Kiss György, Koszta Rozáli, a Székelyhídi Attila tusrajzai. Gyula, 1974. Magyar Hirdető, Békéscsaba. 32 t. — 30 cm.
KOCSIS IMRE
Bán András: Kocsis Imre grafikái. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 34. sz. 12. Képpel.
KOPASZ MÁRTA
Kopasz Márta grafikái. (Vál és bev.: Szeles Z.) Szegedi Nyomda, 1974. 13 l. 32 t. 6 cm.
KOROGNAI JÁNOS
Németh Endre: Korognai János. — Kisalföld, 1974. okt. 3.
KOSZTA ROZÁLIA
Kiss György, Koszta Rozália, Székelyhídi Ágoston tusrajzai. Gyula, 1974. Magyar Hirdető, Békéscsaba. 32 t. — 30 cm.
KOVÁCS TAMÁS
Gross Arnold: Kovács Tamás. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 12. sz. 2. Képpel.
KUNT ERNŐ
BM: Kunt Ernő. — Északmagyarország, 1974. aug. 2.
LENGYEL LAJOS
Tóth Ferenc: Lengyel Lajos könyvművész Makón. — Csongrád m. Hírlap, 1974. máj. 9.
LÓRÁNT JÁNOS
Winkler László: Lóránt János újabb grafikáiról. — Művészet, 1974. 15. évf. 12. sz. 24–26. Képpel.
MAJOR JÁNOS
Karátson Gábor: Major János. — Művészet, 1974. 15. évf. 9. sz. 21–22. Képpel.
MARTYN FERENC
Rózsa Gyula: Martyn Ferenc Petőfi illusztrációi. — Népszabadság, 1974. márc. 17.
MATA JÁNOS
Szj Rezső: Mata János. — Hajdúbihari Napló, 1974. okt. 27.
Tóth Endre: Mata János. — Hajdúbihari Napló, 1974. okt. 27.
Tóth Endre: Emlékezés Mata Jánosra. — Népszava, 1974. nov. 23.
V. I.: Mata János emléke. — Szocialista Művészet, 1974. okt.
MEDVEZKY JENŐ
N. Somogyi Ágnes: Medvezky Jenő Iliász illusztrációi. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 1. sz. 84–85. Képpel.
MIKLOSOVITS LÁSZLÓ
L. M.: Miklosovits László. — Pest m. Hírlap, 1974. okt. 6.
MOLNÁR GABRIELLA
Bán András: Molnár Gabriella grafikái. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 46. sz. 2. Képpel.

Bereckzy Lóránd: Molnár Gabriella. — Ifjú Kommunista, 1974. máj.

GY. MOLNÁR ISTVÁN

Frank János: Gy. Molnár István grafikái. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 29. sz. 12.

PLUGOR SÁNDOR

Böloni Sándor: Plugor Sándor rajzai. — Korunk, 1974. 38. évf. 12. sz. 1254–1257.

PÖRGE GERGELY

Dénes György: Szalonka Árpád kori templomának 1906 évi képe Pörge Gergely rajzain. — A Herman Ottó Múzeum Közleménye, 13. Miskolc, 1974. 81–82.

REICH KÁROLY

Reich Károly: Pasztorále. Képzőművészeti Alap Kiadó, Athenaeum Nyomda, Bp. 1974. 28 t. 7 cm.

REISENBÜCHLER SÁNDOR

Menyhárt László: Reisenbüchler Sándor művészete. — Művészet, 1974. 15. évf. 3. sz. 32–34.

Menyhárt László: Reisenbüchler Sándor. — Pest m. Hírlap, 1974. nov. 3.

RICHTER ILONA

Balogh János: Modelljük az élő világ. — Műsák, Múzeumi Magazin, 1974. 2. sz. 5–7. Képpel.

Polner Zoltán: Tenger-biológia. — Csongrád m. Hírlap, 1974. ápr. 18.

RÓNA EMY

Észias Erzsébet: Látogatás Róna Emynél. — Művészet, 1974. 15. évf. 6. sz. 24–25. Képpel.

Tóth Elemér: Róna Emy. — Nógrád, 1974. ápr. 4.

SCHMAL KÁROLY

Frank János: Fiatal grafikusok. — The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 55. sz. 200–203. Képpel.

SOLTRA ELEMÉR

Tűskés Tibor: Soltra Elemér. — Jelenkor, 1974. 12. évf. 11. sz. 1013–1024.

STETTNER BÉLA

Galambos Ferenc: A szép szó galériája. — Népszava, 1974. júl. 20.

SÜLYÖK GABRIELLA

Bán András: Négy szemközt a művel. — Művészet, 1974. 15. évf. 10. sz. 37–38. Képpel.

GY. SZABÓ BÉLA

Bajor Andor: Fehér, fekete, fehér. — Igaz Szó, 1974. 22. évf. 7. sz. 67–68.

Banner Zoltán: Gy. Szabó Béla, a grafikusművész. — Utunk, 1974. ápr. 26.

Féja Géza: Képek és sorsok. — Kortárs, 1974. 18. évf. 12. sz. 1940–1942.

László Ágnes: Gy. Szabó Béla. — Magyar Hírek, 1974. jún. 8.

E. Szabó Ilona: Kálvária. — Utunk, 1974. szept. 13.

SZABÓ LÁSZLÓ

Kovács Kálmán: Szabó László grafikái. — Alföld, 1974. 25. évf. 2. sz. 94–95.

Márkus Béla: Szabó László. — Hajdúbihari Napló, 1974. szept. 14.

SZEMETHY IMRE

Dévényi Iván: Szemethy Imre. — Művészet, 1974. 15. évf. 8. sz. 23–25. Képpel.

SZENDFŐI PÁL

(jenkey): Szendfői Pál világa. — Dolgozók Lapja, 1974. febr. 3.

SZÉKELYHÍDI ATTILA

Kiss György, Koszta Rozália, Székelyhídi Attila tusrajzai. Gyula, 1974. Magyar Hírdető, Békéscsaba, 32 t. — 30 cm.

SZIRÁKI ENDRE

Kénesei András: Sziráki Endre. — Művészet, 1974. 15. évf. 6. sz. 36. Képpel.

SZŐNYI ISTVÁN

Horváth Béla: Szőnyi István rajza Bartók Béláról. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 3. sz. 50. Képpel.

TAKÁCS DEZSŐ

Mary György: Takács Dezső. — Csongrád m. Hírlap, 1974. jún. 2.

TARDI SÁNDOR

Császár István: Tardi Sándor. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 4. sz. 2.

TOMAN JÁNOS

— e i: Toman János. — Népűjság, 1974. márc. 17.

VARGA GYÖZÖ

Kolozsvári Papp László: Európai nosztalgia. — Életünk, 1974. 4. sz. 371–374.

VÁRNAI LÁSZLÓ

Bodri Ferenc: Várnai László fénygrafikái. — Művészet, 1974. 15. évf. 12. sz. 30–32. Képpel.

WEISZ (FEHÉR) GYÖRGY

Horváth Béla: Forradalom. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 2. sz. 52–53. Képpel.

ZALA TIBOR

Banner János: Beszélgetés Zala Tibor grafikusművésszel. — Művészet, 1974. 15. évf. 1. sz. 44.

IPARMŰVÉSZET — NÉPMŰVÉSZET

a) Általános cikkek

Bereckzy Lóránd: Az iparművészet feladatai és lehetőségei. — Művészet, 1974. 15. évf. 7. sz. 33–35. Képpel.

Bojár Iván: Az iparművészet háromszöge. — Magyar Hírlap, 1974. márc. 3.

Domonkos Ottó: A kisiparosok néprajzi kutatása. — Ethnographia, 1974. 85. k. 1. sz. 18–37. Orosz kivonattal.

Gráfik Imre: Jelek a népi kultúrában. — Művészet, 1974. 15. évf. 1. sz. 17–19.

Halasi Mária: Cipőhistória. — Műsák, Múzeumi Magazin, 1974. 2. sz. 24–25. Képpel.

Haraszthy Gyula: Műemlék könyvtárak. — Műsák, Múzeumi Magazin, 1974. 3. sz. 28–29. Képpel.

Jantsits Gabriella: Újabb adatok a budai „Arany Sas” patika történetéhez. Orvostörténeti Közlemények, 1974. 71–72. sz. 243–245.

Kiss Ákos: Kunstgewerbliche Angaben zur neohellenischen Stilrichtung im 19. Jahrhundert — Ars Decorativa 1974. 143–155.

Kocsogh Ákos: Anyag és forma. — Lakáskultúra, 1974. 9. évf. 1. sz. 12–13.; 2. sz. 16–17.; 4. sz. 4–5. Képpel.

Kóós Judit: A budapesti Műhely. — Budapest, 1974. 12. évf. 12. sz. 18–20. Képpel.

Kóós Judit: Az iparművészet történetéből — Népszava, 1974. dec. 29.

Mai magyar iparművészet. (Bev. Domanovszky Gy.) Magyar Helikon, Európa Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 80 lev. illusztr. — 33. m.

Mezei Ottó: Magyar Werkbund- vagy Budapesti Műhely. — Ipari Művészet, 1974. 4. sz. 19–20.

Nagy Tibor: Korszerű közügyünk: az iparesztétika. — Magyar Nemzet, 1974. máj. 3.

Nékám Lajosné: Régi magyar patikák. (2. kiad.) Corvina Kiadó, Révai Nyomda, Bp. 1974. 61 l. 20 t. — 18 × 16 cm. Angol, francia, német nyelven is.

Németh Aladár: Iparművészet és az iparban dolgozó tervezőművészek helyzete. — Tájékoztató, 1974/1. 16–24.

Pap Gábor: Az organikus népművészet. — Forrás, 1974. 6. évf. 7–8. sz. 84–86.

Rózsa Gyula: Iparművészetünkéről. — Népszabadság, 1974. szept. 1.

Vadas József: A művészi ipartól az ipari művészetig. — Új Írás, 1974. 14. évf. 1. sz. 107–114.; 2. sz. 92–100.; 3. sz. 100–108.

Varga Zsuzsa: Népi funkciójú képek és szobrok kutatásáról. — Ethnographia, 1974. 85. k. 2–3. sz. 454–465. Képpel.

Vida Mária: A budavári Arany Sas patika. Ismertető. Egyetemi Nyomda, Bp. 1974. 7 l. 4 t. — 24 cm.

Vida Mária: Történelmi és iparművészeti értékű gyógyszerári berendezések topográfiája — Orvostörténeti Közlemények, 1974. 71–72. sz. 199–241. Képpel.

Vilányi Iván: A népművészet távlatai. — Kritika, 1974. 10. sz. 10–11.

b) Céhtörténet

V. J.: Sajgó Pál pesti szabólegény vándorkönyve az 1838–1842-es évekből. — Budapest, 1974. 12. évf. 10. sz. 37. Képpel.

c) Népi építészet

Dám László: Anyag, szerkezet, forma a Nagy Sárrét népi építkezésében. — A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve, 1972. Debrecen.

1974. 345–377. képpel.

Knézy Judit: Települési és építkezési változások Belső Somogyban a reformkor végétől a XX. század elejéig. — Ethnographia, 1974. 85. k. 1. sz. 48–60. Képpel.

Kocsis Gyula: A szálláskertes településtípus történetéhez. — Ethnographia, 1974. 85. k. 1. sz. 61–64.

Muraközi Ágota: Cifrázott pítvarok Ajakon. — Élet és Tudomány, 1974. 29. évf. 37. sz. 1759–1762.

Rusztly Zsolt: Kisalföldi lakóház típusok. 1750–1900. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 4. sz. 224–240.

Selmeczi Kovács Attila: Az ácsszerkesztések változása a gerendaváz építkezésben Észak-Magyarország középső területén. — Ethnographia, 1974. 85. k. 1. sz. 70–85.

Vajkai Aurél: Tótkomlós népi építkezése. — A Békés Megyei Múzeumok Közleményei 3. Békéscsaba, 1974. 135–210. Képpel, német kivonattal.

d) Ötvösség, fegyver-, vas- és bronzművéség

Régi

Bobrovsky Ida: A debreceni református egyház XVII–XVIII. századi oszlopdíszes úrvacsora kannái. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 433–439. Képpel.

Bobrovsky Ida: Kecskemét ötvössége a XVII. században. — Ars Hungarica, II. évf. 1. sz. 91–112. Képpel, német kivonattal.

P. Brestyánszky Ilona: Régi hazai ötvöskincsek. — Nők Lapja, 1974. okt. 19.

Kalmár János: Trombon karabély a XVIII. század derekáról. — Műgyűjtő 1974. 6. évf. 1. sz. 51–52. Képpel.

Katona Imre: A fraknoi kincsek. — Soproni Szemle, 1974. 28. évf. 3. sz. 216–227.; 4. sz. 301–315. Képpel.

Kátay Mihály: Grúziai naplótöredék. — Művészet, 1974. 15. évf. 4. sz. 30–31.

T. Kötik Márta: XVIII–XIX. századi fémtárgyak és mesterek. — A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve, 1972/73. Szeged, 1974. 19–39. Képpel.

Koczogh Ákos: A vas művészete. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1974. 4. sz. 15–17. Képpel.

Koczogh Ákos: Tokbéli eszközök. — Műzsák, 1974. 2. sz. 38–40. Képpel.

Kovács Éva: Árpád kori ötvösség. Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 51 l. 24 t. — 18 × 17 cm.

Kovács Éva: Jeruzsálem fülönfüggő Esztergomban. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 271–277. Képpel.

Kozák Károly: A magyarországi szakállas puskák fejlődéstörténetéről. — Archeológiai Értesítő, 1974. 101. k. 2. sz. 290–303. Képpel, német kivonattal.

László Gyula: Nézzük meg együtt a győri székesegyház Szent László hermáját. — Művészet, 1974. 15. évf. 7. sz. 11–12. Képpel.

S. Lovag Zsuzsa–T. Németh Annamária: A tolnai XVI. századi kincslelet. — Folia Archeologica, 25. k. Bp. 1974. 219–246. Képpel, német kivonattal.

Pekár Zsuzsa: Ljibay András cukortartója. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 3. sz. 20–21. Képpel.

Szalay Emőke: Ostyasütők a Déri Múzeum gyűjteményében. — A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve, 1972. Debrecen, 1974. 469–486. Képpel, német kivonattal.

Szilágyi András: Die Monstranz von Jahrendorf. — Acta Historiae Artium, 1974. Tom. XX. Fasc. 3–4. 173–197. Képpel.

Tóth Sándor: Nézzük meg jól a múlt emlékeit. — Művészet, 1974. 15. évf. 12. sz. 45.

Tóth Sándor: Még egyszer a ludaspusztai keresztéről. — Művészet, 1974. 15. évf. 0. sz. 44–45. Képpel.

Új

Koczogh Ákos: Jelzések mai ötvösművészetünkéről. — Népszava, 1974. febr. 23.

Sárádi Kálmán: Hol tart az egykor világhírű magyar művészi kovácsipar? — Magyar Nemzet, 1974. dec. 17.

KOPCSÁNYI OTTÓ

Fábián László: Egy ősi műfaj megújulása. — Művészet, 1974. 15. évf. 9. sz. 24–25. Képpel.

PERCZ JÁNOS

Budai Imre: Percz János és szobrai. — Vas Népe, 1974. okt. 13.

PETRILLA ISTVÁN

Ónody Éva: Petrilla István zománcművész. — Ország Világ, 1974. aug. 28.

e) Érem, pénz

Régi

Ambrus Béla: A dárdai és gattendorfi uradalmak szükségpénzei 1811-ből. Numizmatikai Közlemények, 1973/74. 72–73. évf. 93–95.

Biróné, Sey Katalin: A Bizományi Áruház első numizmatikai aukciójáról. — Műgyűjtő 1974. 6. évf. 1. sz. 58.

Bodor Imre: Magyarország aprópénzei a XVII. sz. második felében. — Numizmatikai Közlemények, 1973/74. 72–73. évf. 61–66. Német kivonattal.

Fitz Jenő: Adatok Pannonia pénzforgalmáról. — Numizmatikai Közlemények, 1973/74. 72–73. évf. 15–25. Angol kivonattal.

Gosztonyi József: Buda recuperata. — Az Érem, 1974. 30. évf. 1. sz. 24–28.

Györffy György: A magyar pénzverés történetének kezdeteihez. — Numizmatikai Közlemények, 1973/74. 72–73. évf. 35–41. Angol kivonattal.

Huszár Lajos: Apafi Mihály garaspénzei. — Az Érem, 1974. 30. évf. 1. sz. 8–11.

Huszár Lajos: Gyógyszerészi vonatkozású érmek a Semmelweis Orvostörténeti Múzeumban. — Orvostörténeti Közlemények, 1974. 71–72. sz. 173–190. Képpel.

Kőhegyi Mihály: Pénztörténeti adatok Kecskemét város körösvényében. 1771–89. — Numizmatikai Közlemények, 1973/74. 72–73. évf. 67–74. Német kivonattal.

Makrai Ágnes: Magyar vitézségi érem terve 1848 nyarán. — Numizmatikai Közlemények, 1973/74. 72–73. évf. 85–90. Angol kivonattal.

Makrai Ágnes: Numizmatikai ritkaságok. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 3. sz. 16–18. Képpel.

Miklós József: Budai pénzveret II. Lajos korából. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 2. sz. 42. Képpel.

Nagy Loránt: Adatok a késő Árpád-kori pénzek kormeghatározásához. — Numizmatikai Közlemények, 1973/74. 72–73. évf. 43–47. Angol kivonattal.

Pásztor Tibor: A magyar pénzveretek feliratairól. — Az Érem, 1974. 30. évf. 1. sz. 21–23.

Pohl Artúr: A középkori magyar verdejegyrendszer kialakulásának kora. — Az Érem, 1974. 30. évf. 1. sz. 6–7.

Pohl Artúr: I. Ulászló király pénzverése. — Numizmatikai Közlemények, 1973/74. 72–73. évf. 49–60. Német kivonattal.

Rádóczy Gyula: Az első évszámú magyar pénzek. — Az Érem, 1974. 30. évf. 1. sz. 12–20.

Scheiber Sándor: A héber betűjeles Árpád-kori pénzekhez. — Numizmatikai Közlemények, 1973/74. 72–73. évf. 91.

Sonnevend György: Az első tetrarchia follisai. — Az Érem, 1974. 30. évf. 1. sz. 1–5. Képpel.

Sonnevend György: Leletstatisztikai adatok I. Valentianus korbeli sisciai kisbronzokhoz. — Numizmatikai Közlemények, 1973/74. 72–73. évf. 27–33. Angol kivonattal.

Szabó János József: Középkori érmelelet Csorváson. — Múzeumi Híradó, 1974. 3. sz. 1–2.

Tálas Géza: Az 1813–14-es osztrák érdemkeresztek. — Az Érem, 1974. 30. évf. 1. sz. 29–32.

Tompós Ernő: Rauch András címerei és emléklapok. — Soproni Szemle, 1974. 28. évf. 1. sz. 66–68. Képpel.

Unger Emil: Mária királynő obulusa. — Numizmatikai Közlemények, 1973–74. 72–73. évf. 91–93.

Új

Albrecht Gyula: Mohácsi emlékérem. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 3. sz. 35–36. Képpel.

G. Héri Vera: Budapest érmeken. — Budapest, 1974. 12. évf. 6. sz. 20–21. Képpel.

Kahler Frigyes: A debreceni helytartósági szükségpénzek 1919-ben. — Numizmatikai Közlemények, 1973/74. 72–73. évf. 75–78.

Kahler Frigyes: A szükségpénz fogalma és funkciói. — Az Érem, 1974. 30. évf. 1. sz. 33–36.

Leányfalusi Károly–Nagy Ádám: Magyarország fém pénzei. 1326–1972. Bp. 1974. KGM – MTTI. 71 l. illusztr. — 20 cm.

f) Textil, szőnyeg, viselet, gobelin, hímzés

Régi

Domonkos Ottó: Honi szoknyám Sümege lett festve. — Műzsák Múzeumi Magazin, 1974. 3. sz. 30–32. Képpel.

Domonkos Ottó: Magyarországi festőcéhek. — Arrabona, 16. Győr, 1974. 101–164.

Fekete Judit: A képfestő. — Művészet, 1974. 15. évf. 6. sz. 21–22. Képpel.

Fél Edit: Hímzésminták Baranyából és Bács megyéből. NPI. Bp. 1974. 55 l. — 28 cm.

Frank János: A revival in textile art. — The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 56. sz. 194–197. Képpel.

Halasi Mária: A kalapom egy egész egyszerű kalap. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1974. 3. sz. 24–25. Képpel.

Katona Imre: Egy érdekes Vas megyei műkincs a Nemzeti Múzeumban. — Vasi Szemle, 1974. 28. évf. 1. sz. 107–110.

Keserű Katalin: A századforduló magyar faliszőnyegeiről. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 3. sz. 52–53. Képpel.

Kressz Mária: A zalatnai zúcsornamentikáról. — Művészet, 1974. 15. évf. 12. sz. 4–5.

M. H.: Nyíri álmok. — Élet és Tudomány, 1974. 29. évf. 11. sz. 501–505.

Tarján Veronika: A képfestőről. — Magyar Hírlap, 1974. dec. 13.

Torday Aliz: Hölgy egyszarvúval. Gondolat Kiadó, Athenaeum Nyomda, Bp. 1974. 195 l. 40 t. — 19 × 17 cm.

Szenes Zsuzsa: Kelmék és hímzések. Corvina Kiadó, Egyetemi Nyomda, Bp. 1974. 45 l. illusztr. — 21 × 23 cm.

Új

BAILOGH TÜNDE

Lator László: Balogh Tünde. — Tiszatáj, 1974. 28. évf. 11. sz. 94–96.

BÓDIS ERZSÉBET

M. Kiss Pál: Bódis Erzsébet. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 1. sz. 80–81. Képpel.

BÚZÁS ÁRPÁD

Sz. A.: Búzás Árpád. — Kisalföld, 1974. máj. 4.

CIUPNÉ, KIRÁLY MÁRIA

Mezei József: Ciupné, Király Mária faliszőnyegei. — Utunk, 1974. jan. 18.

FETT JOLÁN

Koós Judit: Fett Jolán gobelinművészete. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 1. sz. 53–55. Képpel.

HÜBNER ARANKA

Frank János: Hübner Arankánál. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 2. sz. 12.

Z. KOVÁCS DIANA

Tűskés Tibor: Z. Kovács Diana. — Jelenkor, 1974. 17. évf. 9. sz. 827–838.

NYAKAS MIKLÓS NÉ

Bodrogi Tibor: A népművészet mestere. — Alföld, 1974. 25. évf. 6. sz. 75–77.

PREISER KLÁRA

Frank János: Preiser Kláránál. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 21. sz. 12.

PREPERICZA KATALIN

Horváth Béla: Prepericza Katalin. — Művészet, 1974. 15. évf. 7. sz. 31–32. Képpel.

P. SZABÓ ÉVA

Koós Judit: P. Szabó Éva. Képzőművészeti Alap Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 50 l. illusztr. — 17 cm.

Koós Judit: P. Szabó Éva művészete. — Budapest, 1974. 12. évf. 8. sz. 24–27. Képpel.

SZABÓ ZOLTÁN

Egri Mária: Szabó Zoltán gobelinje. — Művészet, 1974. 15. évf. 11. sz. 28–29. Képpel.

g) Fazekasság, kerámia, porcelán, üveg, mozaik

Régi

Bárdosi János: A magyarszombatfai fazekasházról. — Vasi Honismereti Közlemények, 1974. I/1. 8–18.

Bélay István: Nevezetes krisztinavárosi emlékek. — Budapest, 1974. 12. évf. 5. sz. 38–39. Képpel.

Borsos Béla: A magyar üvegművészet. Műszaki Kiadó, Révai Nyomda, Bp. 1974. 206 l. 3 t. — 24 cm.

Borsos Béla: Régi pest-budai patikák üvegedényei. — Orvostörténeti Közlemények, 1974. 71–72. sz. 71–94. Képpel.

Cseresy Éva: Adatok a besztercebányai kályhacsempékhez. — Folia Archaeologica, 25. k. Bp. 1974. 205–218. Képpel, német kivonattal.

Cseresy Éva: Erörterung über einige Ofenkacheln des späten Mittelalters. — Ars Decorativa, 2. Bp. 1974. 33–44. Képpel.

Herepei János–*Kovács Attila*: Újabb adatok a szegedi bokályokról. — A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve, 1972/73. Szeged, 1974. 107–110. Német kivonattal.

Katona Imre: A habán kerámia Magyarországon. Képzőművészeti Alap Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 221 l. illusztr. 24 × 21 cm.

Katona Imre: A herendi porcelángyár jegyei. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 4. sz. 42–44. Képpel.

Katona Imre: Az anabaptisták kálváriája Nyugat-Magyarországon. — Vasi Szemle, 1974. 28. évf. 2. sz. 250–254.

Katona Imre: Az üveg és az ember. — Vasi Honismereti Közlemények, 1974. I/1. 18–20.

Katona Imre: Egy habán műreceptkönyv tanulságai. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 4. sz. 8–11. Képpel.

Katona Imre: Egy védjegybetrány története. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 2. sz. 36–38. Képpel.

Katona Imre: Habaner Gläser. — Ars Decorativa, 2. Bp. 1974. 61–73. Képpel.

Katona Imre: Műtárgyak és másolatok. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 1. sz. 29–31. Képpel.

Katona Imre: Titokzatos jel egy habán kerámián. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 3. sz. 4–6. Képpel.

Kelemen István: Felső borsodi fazekasmester Szalonnán. — A Herman Ottó Múzeum Közleményei, 13. Miskolc, 1974. 110–113. Képpel.

Koczogh Ákos: Az üveg története. — Műsák, Múzeumi Magazin, 1974. 3. sz. 9–11. Képpel.

Molnár László: Fischer Mór, a herendi gyárnok. — Ipari Művészet, 1974. 1. sz. 28–29.

Nagy Katalin: Nézzük meg együtt a székkutasi festett avar edényeket. — Művészet, 1974. 15. évf. 6. sz. 30–31. Képpel.

Prokopp Gyula: A pilisszentléleki üveghuta. — Századok, 1974. 108. évf. 1. sz. 212–219.

Sikota Győző: Hollóházi porcelán. Panoráma Kiadó, Bp. Kner Nyomda, Gyoma, 1974. 23 l. 12 t. — 19 cm.

Szalay Emőke: Mezőcsáti kerámiák a Déri Múzeumban. — A Herman Ottó Múzeum Közleményei, 13. Miskolc, 1974. 101–109. Képpel.

Takács Béla: Erdélyi üvegművészet a XVII. században. — Múzeumi Kurir 14. Debrecen, 1974. II. k. 4. sz. 20–25.

Thiery Árpád: A kék habán. — Művészet, 1974. 15. évf. 6. sz. 20–21. Képpel.

Vékony Gábor: A koraavarkori kerámiatípusok történeti topográfiájához. — Archeológiai Értesítő, 1974. 101. k. 2. sz. 211–234. Képpel, német, orosz kivonattal.

Zsolnay Teréz és Margit: A gyár és a család története. Corvina Kiadó, Bp. Kner Nyomda, Gyoma, 1974. 236 l. 24 t. — 23 × 21 cm.

Új

Dankó Imre: A legújabb kerámiai kutatásokról. — Múzeumi Kurir, 14. Debrecen, 1974. II. k. 4. sz. 52–57.

AMBRUS ÉVA

N. Dvorszky Hedvig: Művészet és termelés. — Művészet, 1974. 15. évf. 3. sz. 34–36. Képpel.

BARTI LIDIA

Heitler László: Barti Lídia. — Műgyűjtő 1974. 6. évf. 2. sz. 40–41. Képpel.

GÁDOR ISTVÁN

Frank János: Gádor István. — The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 54. sz. 182–184. Képpel.

Szluha Emil: Gádor Istvánnál a Zsolnay porcelángyárban. — Népszabadság, 1974. febr. 20.

HEGYI GYÖRGY

Csapó György: A mozaik művésze. — Ország Világ, 1974. okt. 30.

M. KISS ROÓZ ILONA

Domanosky György: Kiss Roóz Ilona újabb kerámiái. — Művészet, 1974. 15. évf. 6. sz. 26–29. Képpel.

KOVÁCS MARGIT

Pruker Pál: Kovács Margit. — Pest m. Hírlap, 1974. máj. 11.

MATTIONI ESZTER

László Ilona: A hímeskő művésze. — Napló, 1974. aug. 10.; Szolnok m. Népnap, 1974. aug. 11.; Tolna m. Népújság, 1974. aug. 11.

MORVAY ZSUZSA

Frank János: Morvay Zsuzsa. — The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 54. sz. 181–182. Képpel.

NÉMETH JÁNOS

Sós Péter János: Németh János. — Magyar Hírek, 1974. márc. 16.

PROBSZTNER JÁNOS

Sümei György: Probsztner Jánosról. — Forrás, 1974. 6. évf. 4. sz. 85.

SIMÓ JÓZSEF

Szentes Lajosné: Simó József kerámia térfala a Duna Intercontinentalban. — Budapest, 1974. 12. évf. 4. sz. 20–21.

SZEKERES KÁROLY

P. Brestyánszky Ilona: A praktikum szépségéért. — Művészet, 1974. 15. évf. 11. sz. 25–26. Képpel.

Filep István: Szekeres Károly. — Lakáskultúra, 1974. 9. évf. 3. sz. 20

h) Bútor, csont, fafaragás

Régi

Balogh Sándor: Az abonyi református templom festett kazettái. — Művészet, 1974. 15. évf. 9. sz. 14–15.

Batári Ferenc: A győri asztalos és puskműves cég ládája 1659-ből. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 453–459. Képpel.

Bálint Csanád: A gádorosi honfoglaláskori nyereg. — Archeológiai Értesítő, 1974. 101. k. 1. sz. 17–44. Képpel, orosz, francia kivonattal.

Bútorok. (Szerk.: Gecsei L.) Békéscsaba, 1974. Kner Nyomda, Gyoma, 280 l. illusztr. 6 cm.

K. A.: Téli formáló képeket. — Művészet, 1974. 15. évf. 1. sz. 25–27. Képpel.

Mátyás István: Festett parasztbútorok a Kiskun Múzeumban. — Népszava, 1974. febr. 22.

Pataki Zoltán: Fa patikaedények. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 2. sz. 21–25. Képpel.

Péterfy László: Nézzük meg együtt a Déri Múzeum egyik lőportartó szaruját. — Művészet, 1974. 15. évf. 10. sz. 28–29. Képpel.

Rádóczy László: A Thonet bútor története. — Ipari Művészet, 1974. 3. sz. 20–22. Képpel.

Sergő Erzsébet: Siklósi offerminták. — Ethnographia, 1974. 85. k. 2–3. sz. 445–454. Képpel.

Szabolcsi Hedvig: Adatok az „Architektúra” oktatás és a bútorművészet kapcsolatának kérdéséhez. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 517–527. Képpel.

Szily Imre Balázs: Gondolatok néhány lakberendezési hagyomány eredetéről. — Lakáskultúra, 1974. 9. évf. 2. sz. 6–7. Képpel.

Szőcs István: A székelykapu. — Művészet, 1974. 15. évf. 10. sz. 33–36. Képpel.

Tóth Imre: Az albertfalvai asztalos céhláda. — Budapest, 1974. 12. évf. 1. sz. 38. Képpel.

Vadászi Erzsébet: Megvásárolta az Iparművészeti Múzeum. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 2. sz. 27–31. Képpel.

Zentai János: Magyar fejfák. — Élet és Tudomány, 1974. 29. évf. 2. sz. 69–74.; 3. sz. 117–122. Képpel.

Zentai Tünde: A népi sírlelek megőrzéséről. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 4. sz. 219–223. Képpel.

Z. L.: Régi pipák. — Budapest, 1974. 12. évf. 4. sz. 43.

Új

S. Nagy Katalin: Lakáskultúra. — Népművelés, 1974. 21 évf. 4. sz. 37–39.

GEIER FERENC

Filep István: Geier Ferenc. — Lakáskultúra, 1974. 9. évf. 1. sz. 19.

HORTI PÁL

Koós Judit: A Hungarian Pioneer of Art Nouveau, Pál Horti. — Ars Decorativa, 2. Bp. 1974. 173–190. Képpel.

KOVÁCS ZSUZSA

Kovács Zsuzsa: Kiknek terveziünk és mit? — Művészet, 1974. 15. évf. 10. sz. 30–32. Képpel; 8. sz. 9–13. Képpel.

KOZMA LAJOS

K. Kovalovszky Márta: Kozma Lajos, Ferenczy Béni, Pór Bertalan. Képzőművészeti Alap Kiadó, Athenaeum Nyomda, Bp. 1974. 30 l. 18 mell. — 24 cm.

i) Hangszer

Béres András: Tekerőlant ábrázolása XVII. századi címerben. — Ethnographia, 1974. 85. k. 2–3. sz. 252–254.
Kralovszky Alán: Honfoglaláskori emberfej formájú hangszer. — Művészet, 1974. 15. évf. 12. sz. 5–7. Képpel

j) Könyvművészet, pecsét

Berlász Jenő: Die Entstehung der ungarischen Bibliothekskultur im 16–17. Jahrhundert. — Magyar Könyvszemle, 1974. 90. évf. 1–2. sz. 14–28.
Bozsó Ferenc: Kétszáz éves képek könyv a régi Kalocsa rajziskolából. — Petőfi Népe, 1974. máj. 19.
Csapodiné Gárdonyi Klára: Ismeretlen korvina a vatikáni könyvtárban. — Magyar Könyvszemle, 1974. 90. évf. 3–4. sz. 217–221. Olasz kivonattal.
Csorba Csaba: Budai polgári pecsétek és címerek a középkorban. — Budapest, 1974. 12. évf. 3. sz. 39–41. Képpel.
Keresztúry Dezső: Az ötszáz éves magyar könyvművészet. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 27. sz. 10.
Körmendy Kinga: Egy XV. századi magyar graduále. — Magyar Könyvszemle, 1974. 90. évf. 1–2. sz. 111–115
Pekár Zsuzsa: Gedanken über die Probleme der Wappenhaltenden Engel. — Ars Decorativa, 2. Bp. 1974. 17–31. Képpel.
Soltész Zoltánné: Milyen tervekkel és felszereléssel jöhetett Budára Hess András? — Magyar Könyvszemle, 1974. 90. évf. 1–2. sz. 1–13. Német kivonattal.
Szabó Béla: Nézzük meg együtt a szécsényi Cicero kódexet. — Művészet, 1974. 15. évf. 1. sz. 28–29. Képpel.
Szentimrei Mihály: Bethlen Gábor fejedelmi könyvtárának egy darabja Sárospatakon. — Magyar Könyvszemle, 1974. 90. évf. 1–2. sz. 29–39. Képpel, német kivonattal.
Sziij Rezső: Bisztrai Farkas Ferenc az Ars Hungarica és a magyar bibliofilek szövetsége. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 2. sz. 137–143. Képpel, német kivonattal.

k) Díszlet

Passuth Krisztina: Avantgarde színháztervek. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 593–598. Képpel.

l) Ipari forma

Bér Andor: Ipari formatervezés 1973-ban. — Ipari Művészet, 1974. 2. sz. 23–24.
Ernyey Gyula: Az ipari forma története Magyarországon. — Akadémiai Kiadó, Akadémiai Nyomda, Bp. 1974. 86 l. — 24 cm.
Ernyey Gyula: Kell-e nekünk gyártmánykultúra? — Kritika, 1974. 5. sz. 8.
Ernyey Gyula: Modern belsőépítészet. — Ipari Művészet, 1974. 1. sz. 17–22.
Frank János: Muszáj, hogy diszajn? — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 31. sz. 13.
Károly Sándor: A formatervezés paradoxonai. — Korunk, 1974. 38. évf. 2. sz. 260–261.
Képes György: A designről. — Ipari Művészet, 1974. 5. sz. 16–17.
Kozma Lajos: Az ipari formáról. — Ipari Művészet, 1974. 5. sz. 13–16.; 6. sz. 3–4.
N. N.: A műanyagipar és az ipari esztétika. — Ipari Művészet, 1974. 5. sz. 18–20.
Róssa Gyula: Népi dizájn. — Új Írás, 1974. 14. évf. 1. sz. 125–126.
Tamás Mihály: Formatervezők. — Népszabadság, 1974. aug. 4.
BOZZAY DEZSŐ
Bánszkyk, Kiss Éva: Bozzay Dezső. — Művészet, 1974. 15. évf. 9. sz. 4–7. Képpel.
Ernyey Gyula: Bozzay Dezső. — Művészet, 1974. 15. évf. 9. sz. 9–13. Képpel.
Fekete György: Bozzay Dezső. — Művészet, 1974. 15. évf. 9. sz. 8.
Kovács Gyula: Bozzay Dezső. — Művészet, 1974. 15. évf. 9. sz. 7–8. Képpel.
KARMAZSIN LÁSZLÓ
N. N.: Karmazsin László. — Ipari Művészet, 1974. 6. sz. 4–7.
NÉMETH ALADÁR
Frank János: Németh Aladárnál. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 23. sz. 12.
Koczogh Ákos: Németh Aladár. — Művészet, 1974. 15. évf. 1. sz. 22–24. Képpel.

MÚZEUMOK ÉS KÉPTÁRAK MUZEOLÓGIA

Aradi Nóra: Nemzeti Képtárunk tervéhez. — Kritika, 1974. 1. sz. 19–20.
Arner Tivadar: A Göcseji Múzeum kiállítása. — Zalai Hírlap, 1974. okt. 13.
Bakó Ferenc: A Heves megyei múzeumok munkája az 1972–73. években. — Az Egri Múzeum Évkönyve, XI–XII. Eger, 1974. 5–19. Német nyelven is.
Balassa M. Iván: Szatmári utca Szentendrén. — Élet és Tudomány, 1974. 29. évf. 28. sz. 1318–1323.
Banner Zoltán: Kerekasztal, újabb községi képtár érdekében. — Utunk, 1974. máj. 31.
Bándi Gábor: A megyei múzeumi szervezetek, és a honismereti mozgalom. — Múzeumi Közlemények, 1974. 2. sz. 66–74.
Bárdosi János: A vasi múzeumfalú megnyitása. — Vasi Szemle, 1974. 28. évf. 1. sz. 45–56.
Bebesi Károly: Megnyitás előtt a Zsolnay Múzeumban. — Dunántúli Napló, 1974. máj. 8.
Benedek Miklós: Képtári változások. — Északmagyarország, 1974. jan. 26
Bereczky Lóránd: Múzeum, show — a TV Múzeuma. — Művészet, 1979. 15. évf. 1. sz. 5–7.
Bíró Endre: A múzeumi szervezet 1973. évi munkájáról. — Krónika, Tata, 1974./II. 3–4.
Bodó Sándor: Múzeum és honismeret. — Múzeumi Közlemények, 1974. 2. sz. 75–92
Bojár Iván: Nemzeti Képtárunk tervéhez. — Kritika, 1974. 2. sz. 5.
P. Bretyánszky Ilona: Az utca művészete a múzeumban. — Művészet, 1974. 15. évf. 6. sz. 4–5.
Csengeryné, Nagy Zsuzsa: A Magyar Nemzeti Galéria az 1966–70. esztendőben — A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyvei, II. Bp. 1974. 65–88. ill. 213–226. Franciául is.
Dankó Imre: Jelentés a Déri Múzeum 1972. évi munkájáról. — A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve, 1972. Debrecen, 1974. 653–664.
Dávid Lajos: Jelentés a Győr-Sopron megyei Múzeumi Szervezet 1973. évi működéséről. — Arrabona, 16. Győr, 1974. 329–351.
Ditrőné, Sallay Katalin: Művelődéspolitikai és a múzeumok. — A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve, 1972. Debrecen, 1974. 617–651. Német kivonattal.
Dolcsó Kornélia: A művelődés vára. — Népszabadság, 1974. dec. 25.
Dráveczky Balázs: Múzeumok és művészetpártolás. — Palócföld, 1974. 2. sz. 24–25.
Dömötör Ákos: A múzeumok szerepe a honismereti tevékenységben. — Múzeumi Közlemények, 1974. 2. sz. 60–65.
Esti Béla: Hetés Tibor: A magyarországi munkásmozgalom története c. kiállítás tématerve és vitája. — A Magyar Munkásmozgalmi Múzeum Közleményei, 1974/1. NPI. Bp. 1974. 38–74.
Eötvös Pál: Megújuló múzeumok Borsodban. — Népszabadság, 1974. okt. 22.
Éri István: A honismeret és a múzeumok. — Népművelés, 1974. 21. évf. 3. sz. 30–31.
Fancsics György: A Magyar Munkásmozgalmi Múzeum kapcsolata a honismereti mozgalommal. — Múzeumi Közlemények, 1974. 2. sz. 122–127.
Fitz Jenő: Jelentés a Fejér megyei múzeumok helyzetéről. — Alba Regia, 13. Székesfehérvár, 1974. 307–308. Németül is.
Florán Mária: Szabadtéri Néprajzi Múzeum — Szentendre. — Művészet, 1974. 15. évf. 5. sz. 18–19. és 47. Képpel.
Frank János: Nemzeti Képtárunk tervéhez. — Kritika, 1974. 2. sz. 4–5.
Füzes János: Alapításának 175. évfordulójára készül a Nemzeti Múzeum. — Dunántúli Napló, 1974. okt. 20.
Garai Tamás: Családi múzeumot kapott a Ferenczy dinasztia. — Hétfői Hírek, 1974. febr. 18.
Gazda Anikó—Hoffmann Tamás—Román András—Rusztly Zolt—Komjáthy Attila: Gondolatok a szabadtéri Néprajzi Múzeumokról. — Magyar Építőművészet, 1974. 5. sz. 50–53.
Gerelyes Endre: A fénykép szerepe a történeti muzeológiában. — A Magyar Munkásmozgalmi Múzeum Közleményei, 1974/3. Bp. 1974. 3–22.
Gopcsa Katalin: Az Egry József Emlék Múzeum Baráti Köre. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 1. sz. 39.
Gönyei Antal: Nemzeti Képtárunk tervéhez. — Kritika, 1974. 4. sz. 12.
Gráfik Imre: Szabadtéri néprajzi létesítmények Magyarországon. — Művészet, 1974. 15. évf. 5. sz. 2–4.
G. V. I.: Visszatekintés a múzeumi és műemléki hónapra. — Múzeumi Híradó, Békéscsaba, 1974/1. 11–13.
Heiller László: Derkovits emlékmúzeum Szombathelyen. — Életünk, 1974. 2. sz. 170–177.
Helikon kastélymúzeum és műemlékkönyvtár, Keszthely. NPI. Bp. 1974. 23 l. illusztr. — 20 × 17 cm.
Hetés Tibor: Az ipar és agrártörténeti muzeológia a történész muzeológusok konferenciáján. — A Magyar Munkásmozgalmi Múzeum Közleményei, 1974/1. NPI. Bp. 1974. 3–8. és 9–17.

Héthy Zoltán: A debreceni Múzeumbárátok Körének története. 1927–1949. — A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve, 1972. Debrecen, 1974. 563–596. Német kivonattal.

Horváth Miklós: A várostörténeti muzeológia néhány főbb kérdése. — Budapest, 1974. 12. évf. 2. sz. 16–17.; Uő.: Tanulmányok Budapest múltjából. XX. k. Bp. 1974. 247–251.

Ikvai Nándor: Közös összefogással a szadai Székely Bertalan emlékműzeumért. — Pest m. Hírlap, 1974. febr. 2.

Iszlai Zoltán: A Budapesti Történeti Múzeumban. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 14. sz. 7.

Kovács Péter: A honismereti munka és a Fejér megyei múzeumok. — Múzeumi Közlemények, 1974. 2. sz. 93–99.

Környei Attila: A nagycenki Széchényi István Emlékmúzeum. — Arrabona, 16. Győr, 1974. 353–381. Képpel.; Uő.: Soproni Szemle, 1974. 28. évf. 3. sz. 248–263. Képpel.

Losonci Miklós: Munkások a múzeumokban. — Pest m. Hírlap, 1974. ápr. 10.

M. Lugosi Márta: A gyógyszerész múzeum felállításának ügye Magyarországon. — Orvostörténeti Közlemények, 1974. 71–72. sz. 163–171.

Mendöl Zsuzsa: Csontváry Múzeum Pécsen, Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 1. sz. 18–20. Képpel.

Mikecz Tamásné—Kapusi András: A KPM emlékmúzeum újjárendezéséről és népművelési munkájáról. — A Magyar Munkásmozgalmi Múzeum Közleményei, 1974/2. NPI. Bp. 1974. 69–74.

Molnár Anikó—Ravasz Éva: A tatabányai Munkásmozgalmi és ipartörténeti Múzeum 1974/1. félévi gyűjteménygyarapodásáról. — Krónika, Tata, 1974/III. 29–30.

Molnár Máttyás: 10 éves a Vay Ádám Múzeum. — Szabolcs Szatmári Szemle, 1974. 9. évf. 4. sz. 103–113.

Móricz Virág: Zebegényi titok. — Magyar Nemzet, 1974. jún. 5. M.: A felújított Képtár. — Déli Hírlap, 1974. márc. 25.

S. Nagy Katalin: A múzeum funkciója. — Népművelés, 1974. 21. évf. 10. sz. 32.

S. Nagy Katalin: Múzeum és közönség. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 35. sz. 4.

Nagy Lajos: A Kuny Domokos Múzeum megnyitása. — Krónika, Tata, 1974/III. 3–4.

NN.: A Békés Megyei Múzeumokról. — Múzeumi Híradó, Békéscsaba, 1974/3. 12–14.

NN.: A Szépművészeti Múzeum 1972-ben. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Art 1974. No. 42. 103–106; 157–158. Franciaul is.

NN.: Adatok a Békés Megyei Múzeumok tevékenységéről. 1968/69–1972/73. — Múzeumi Híradó, Békéscsaba, 1974/1. 3–9.

NN.: Le Musée des Arts Décoratifs en 1972. — Ars Decorativa, 2. Bp. 1974. 191–235. Képpel.

NN.: The Ferenc Hopp Museum of Eastern Asiatic in 1972. — Ars Decorativa, 2. Bp. 1974. 237–242. Képpel.

Major Máté: A Kuny Domokos Múzeum megnyitása. — Krónika, Tata, 1974/III. 5–6.

Orbán László: A pécsi Csontváry Múzeum. — Baranyai Művelődés, 1974. 1. sz. 135–137.

Osztroussky György: Az Országos Műszaki Múzeum történeti előzményeiről. — A Magyar Munkásmozgalmi Múzeum Közleményei. 1972/2. NPI. Bp. 1974. 63–68.

Rideg Gábor: Múzeumklub? — Népszava, 1974. szept. 8.

Rideg Gábor: Új osztályt, vagy másik múzeumot? — Kritika, 1974. 1. sz. 20.

Romváry Ferenc: A Csontváry Múzeum vendégkönyvéből. — Dunántúli Napló, 1974. febr. 6.

Szabadfalvi József: 75 éves a Herman Ottó Múzeum. — A Herman Ottó Múzeum Közleményei, 13. Miskolc, 1974. 1–3.

Szabó Gabriella: A magyar kultúra és tudomány épülő központja: a budai Várpalota. — Budapest, 1974. 12. évf. 4. sz. 8–11. Képpel.

Szabó István: Mezőtúr, várostörténeti kiállítás. 74. — Szolnok m. Hírlap, 1974. okt. 4.

Szabó László: A múzeumi honismereti munka Szolnok megyei tapasztalataiból. — Múzeumi Közlemények, 1974. 2. sz. 100–117.

Szűj Rezső: Az hív szolga kastélya. (Vaja) — Műsák, Múzeumi Magazin, 1974. 1. sz. 20–21. Képpel.

Sziklai Júlia: Újabb várpalotatervek. — Esti Hírlap, 1974. aug. 18.

Szikossy Ferenc: Az új—legújabbkori gyűjtőmunka és a honismereti mozgalom. — Múzeumi Közlemények, 1974. 2. sz. 118–121.

Timár Irma: Tanácsi és múzeumi együttműködés Baranyában. — Baranyai Művelődés, 1974. 1. sz. 89–92.

Tóth Elemér: Szabadtéri szoborkiállítás. — Nógrád, 1974. aug. 11.

T. A.: Németh Józseffel beszélgettünk. — Zalai Hírlap, 1974. jan. 20.

Vadas József: A múzeum színváltozása. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 29. sz. 12.

Varga Mihály: A halasi múzeumban. — Petőfi Népe, 1974. febr. 13.

Vass István: A 75 éves Munkácsy Mihály Múzeumi történetének fontosabb eseményei. (1899–1944) — Múzeumi Híradó, Békéscsaba, 1974/4. 1–5.

Verő Gábor: Múzeum és honismeret. — Múzeumi Közlemények, 1974. 2. sz. 15–59.

Végvári Lajos: A Miskolci Képtár. — Napjaink, 1974. 13. évf. 8. sz. 12.

Viant Katalin: A jászberényi múzeumban. — Népművelés, 1974. 21. évf. 1. sz. 6–7.

Zolnay László: A budavári palota és várkert szabadtéri szobormúzeumáról és szabadtéri lapidáriumáról. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 1. sz. 59–62.

RESTAURÁLÁS, KONZERVÁLÁS

Bojár Iván: Muzeológia és restaurálás. — Magyar Hírlap, 1974. ápr. 24.

Borsi Sándorné: Egy régi magyar ruha remek megmentése. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 3. sz. 32–34. Képpel.

Elek István: Fa és kőkonzerválás. — Magyarország, 1974. jún. 9.

Farkasölgyi Zsuzsa: Egy régi turkmén szőnyeg. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 4. sz. 15–19. Képpel.

Fedor Ágnes: Ömlesztett tőrmelékéből műkincsek. — Magyar Nemzet, 1974. nov. 19.

Garaí Tamás: Képvázslók műhelyében. — Hétfői Hírek, 1974. ápr. 16.

Gerőné, Krámer Márta: Falképhehelyreállítások a felszabadulástól napjainkig. — Művészet, 1974. 15. évf. 6. sz. 5–6. Képpel.

Héjj Dédári Angéla: Wiederherstellung einiger Prachtwerke der Esterházy Sammlung. — Ars Decorativa, 2. Bp. 1974. 89–105. Képpel.

Kiss Károly: Összeállítottak töredékekből négy szobrot. — Magyar Nemzet, 1974. ápr. 17.

Nyitrai Péter: Pusztuló műkincsek. — Borsodi Szemle, 1974. 19. évf. 4. sz. 86–87.

H. Sallay Marianne: Falkép feltárások és helyreállítások a felszabadulástól napjainkig. — Művészet, 1974. 15. évf. 4. sz. 7.

(sárvári) Restaurálják a budavári gótikus szoborlelet első darabjait. — Magyar Nemzet, 1974. nov. 22.

Szvetnik Joachim: Egy XVII. századi aranytál restaurálása. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 1. sz. 40–41. Képpel.

T. L.: A Feszty Árpád körkép restaurálása. — Dél-Magyarország, 1974. okt. 27.

MŰVÉSZETI ÉLET

a) Általános cikkek

Bán András: Búcsúzóik ürtügyén. — Művészet, 1974. 15. évf. 8. sz. 3.

Észási Erzsébet: Művészet és érdekvédelem. — Művészet, 1974. 15. évf. 1. sz. 7. és 43.

Gáspárdi Sándor: A soproni képzőművészeti élet eseményei 1972–73-ban. — Soproni Szemle, 1974. 28. évf. 4. sz. 370–372.

I. ZS.: Bekopogtattunk a Művésztelepre. — Szolnok m. Néplap, 1974. jan. 22.

Sz. Kürti Katalin: Képzőművészeti élet Debrecenben. 1945–51. — A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve, 1972. Debrecen, 1974. 455–468. Német kivonattal.

Losonci Miklós: Iparművészeti élet Debrecenben. — Művészet, 1974. 15. évf. 10. sz. 22. Képpel.

Prukker Pál: Nyár Zebegényben. — Pest m. Hírlap, 1974. júl. 17.

Tandí Lajos: Maros parti randevú. — Dél-Magyarország, 1974. aug. 18.

Vilányi Iván: Az amatőr művészeti mozgalomról. — Valóság, 1974. 17. évf. 7. sz. 7–17.

b) Művészeti oktatás

Aszódi Éva—Forrai Katalin—Vida Mária: Művészetre nevelés a családban. Kossuth Kiadó, Szikra Nyomda, Bp. 1974. 215 l. 4 t. — 20 cm.

Czinke Ferenc: Szembesítés. — Palócföld, 1974. 2. sz. 27–28.

Diósy Ágnes: Művészeti nevelés. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 32. sz. 2.

Dudás Jenő: A rajzoktatás módszere. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 3. sz. 173–175.

Gera Mihály: Beszélgetés Keleti Évánál a magyar fotóriporter képzésről. — Fotóművészet, 1974. 17. évf. 4. sz. 42–45.

Kövessi Erzsébet: Művészet és nevelés. Táncsics Kiadó, Bp. AFESZ Soksz. Dunaföldvár, 1974. 106 l. — 29 cm.

Losonci Miklós: A művészeti nevelés nagy lehetősége. — Pest m. Hírlap, 1974. júl. 2.

Mezei Ottó: Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola. (1880–1944) oktatási rendszere és forrásai. — Ipari Művészet, 1974. 2. sz. 9–17.; 3. sz. 3–11.; 4. sz. 3–7.; 5. sz. 3–12. 6. sz. 10–18.

Poszler György: A művészeti nevelés néhány alapkérdéséről. — Ízlés és kultúra. Tan. Gyűjt. (Szerk.; Szerdahelyi I.) Kossuth Kiadó, Bp. 1974. 283–294.

Schenk János: A művészeti nevelés lehetőségei az ifjúsági klubokban. Szikra Nyomda, Pécs, 1974. 57 l. — 20 cm.

Soós Pál: Művészet és szocializmus. A munkásosztály művészeti nevelése Szabó Ervin publicisztikájában. Alföldi Nyomda, Debrecen, 1974. 57 l. — 20 cm.

Szabolcsi Hedvig: Vizuális nevelés — mindennap. — Művészet, 1974. 15. évf. 7. sz. 3–4.

Vilányi Iván: Művészeti nevelés az iskolában és azon kívül. — Népművelés, 1974. 21. évf. 4. sz. 5–6.
 Vilányi Iván: Művészeti nevelés az iskolában. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 28. sz. 3–4.
 Zoltai Dénes: Az esztétikai nevelés kérdőjelei. — Népszabadság, 1974. febr. 24.

c) Művészeti alapok, egyesületek, munkaközösségek, társulatok, szakosztályok, művésztelepek

A Vásárhelyi művésztelep alkotó otthon évkönyve. (1953–1972) (Összeáll.: Almási Gy. B) Hódmezővásárhely, 1974. Szegedi Nyomda, 1974. 20 l. illusztr. — 20 cm.
 Ablonczy László: Hajdúsági művésztelep. — Magyar Hírlap, 1974. júl. 19.
 Bánszky Pál: Hódmezővásárhely és a képzőművészetek. — Művészet, 1974. 15. évf. 3. sz. 43–44.
 Breznay József: A festő szakosztály rövid beszámolója. — Tájékoztató, 1974/I. Bp. 1974. 54–57.
 Bölöni Sándor: Egy művésztelep értelme — Korunk, 1974. 38. évf. 2. sz. 248–252.
 Budai Rózsa: A vasi műhely festői. — Vas Népe, 1974. nov. 24.
 Dömötör János: Miért Vásárhely? — Művészet, 1974. 15. évf. 3. sz. 4–6.
 Haulisch Lenke: Első kísérlet telepalapításra. (Szentendre) — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 4. sz. 300–307.
 Kovács Gyula: Debrecen képzőművészei. — Művészet, 1974. 15. évf. 10. sz. 9–19. Képpel.
 Sz. Kürti Katalin: A debreceni Ady Társaság képzőművészei — Alföld, 1974. 25. évf. 1. sz. 61–68.
 (Nemesi): Művésztelep a gyulai vár tövében. — Békés m. Népiúság, 1974. aug. 9.
 NN.: Hajdúsági Közös Műhely. — Magyar Szó, 1974. aug. 25.
 Révész Zsuzsa: A Szépművészeti Múzeum ifjú múzeumbarát klubja. — Népművelés, 1974. 21. évf. 8. sz. 27.
 Soproni Sándor: Beszámoló a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat 1972–73. évi működéséről. — Archeológiai Értesítő, 1974. 101. k. 2. sz. 306–307.
 Sümegi György: Művészház. (Debrecen) — Művészet, 1974. 15. évf. 10. sz. 45.
 Székelyhídi Ágoston: Hajdúsági Nemzetközi Művésztelep, 74. — Hajdúbíhari Napló 1974. aug. 4.
 Szombathy Bálint: A bosch + bosch első (festészeti) korszaka és öt éve. — Híd, 1974. 38. évf. 9. sz. 1010–1017; 10. sz. 1140–1147; 11. sz. 1319–1327.
 Tilles Béla: A debreceni alkotóműhely. — Művészet, 1974. 15. évf. 10. sz. 7–8. Képpel.
 Török András: Egervár, 74. — Zalai Hírlap, 1974. aug. 25.
 Varga Imre: Hajdúböszörmény. — Szocialista Művészetért, 1974. szept.
 Varga József: Csak múltja lenne? (Szolnok) — Szolnok m. Hírlap, 1974. okt. 13.
 Vincze Lajos: Gödöllőn. — Magyar Hírlap 1974. jún. 1.

d) Műgyűjtés

Angyalosi László: Egy gyűjtemény múzeumot talál? (Óhidy) — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 3. sz. 10–11. Képpel.
 Apró Ferenc: A Lucs gyűjtemény. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 3. sz. 30–31. Képpel.
 Arató Antal: Kiszgrafika gyűjtés és művelődés. — Népművelés, 1974. 21. évf. 8. sz. 18.
 Balázs Péter: Egy jeles műgyűjtőnk emlékére. (Wagner Artúr) — Korunk, 1974. 38. évf. 2. sz. 289–291.
 Berényi Zsigmond: Benedek Péter munkái Dévényi Szilárd gyűjteményében. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 1. sz. 27–28. Képpel.
 Czére Andrea: Az Esterházy gyűjtemény. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 3. sz. 41–44. Képpel.
 d-i: Egy formálódó képzőművészeti gyűjtemény Esztergomban. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 1. sz. 23–24. Képpel.
 Engel Károly: Aukciókritika. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 2. sz. 47; 3. sz. 38; 4. sz. 50–51.
 Entz Géza: A magyar műgyűjtés története a XVI–XVII. században. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 1. sz. 10–11.
 R. Gellér Katalin: Két művész egy gyűjteményben. (Tichy Kálmán és Gyula) — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 4. sz. 20–21. Képpel.
 Heiller László: Beszélgetés egy műgyűjtővel. (Koloszváry Ernő) — Életünk, 1974. 1. sz. 67–70.
 Heiller László: Rendjelek, kitüntetések, jelvények. Büki Ferenc Gyűjteménye. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 3. sz. 26–27. Képpel.
 Hidvégi Lajos: Látogatás egy műgyűjtőnél. — Pest m. Hírlap, 1974. nov. 9.
 Keszérü Katalin: A szecesszió nyomában. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 1. sz. 48–49. Képpel.
 Keszérü Katalin: Hatvány Lajosné Rippl Rónai gyűjteménye. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 1. sz. 1–5. Képpel.
 Kovács Dezső: Egy műgyűjtő naplójából. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 1. sz. 16–17. Képpel.

Kovács Dezső: Hamis mezsgye. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 2. sz. 43–46. Képpel.
 Maksay László: A kispasztikai gyűjtés problémája. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 4. sz. 6–7. Képpel.
 Maurer Dóra: Minőségi szekciót. — Tájékoztató, 1974./I. 9–15.
 Pataki Zoltán: A Talpai-Budai gyűjtemény. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 3. sz. 22–25. Képpel.
 Rétfalvi Teofil: A hartai német gyűjtemény. — Élet és Tudomány, 1974. 29. évf. 52. sz. 2470–2475.
 Révész Zsuzsa: Plakátgyűjtés. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 4. sz. 28–29. Képpel.
 Szabó Júlia: Képek az aukcióról. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 1. sz. 34–39. Képpel.
 Szapudi András: A tanár gyűjteménye. (Koloszváry Ernő) — Ifjúsági Magazin, 1974. máj.; Uő.: Kisalföld, 1974. jan. 29.
 Sziij Rezső: A tisztességes műgyűjtő. — Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 38. sz. 2.
 Sziij Rezső: Emlékezés a műgyűjtő Wagner Artúrra. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 4. sz. 45.
 Sziij Rezső: Kristó Nagy Istvánék gyűjteményéről. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 1. sz. 12–15. Képpel.
 4. sz. 24–26. Képpel.
 Takács Béla: Éles Péter gyűjteménye. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 1. sz. 25–26. Képpel.
 (Torda): Aukció és bibliofília. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 1. sz. 42–45. Képpel.
 Tóth Ervin: Mercs Mihály gyűjteménye. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 3. sz. 1–3. Képpel.

KIÁLLÍTÁSOK

a) Általában

Janek Éva: Múzeumi vándorkiállítások. — Népművelés, 1974. 21. évf. 3. sz. 32–33.
 Ditrő Ervin: Gondolatok egy kiállításon. — Utunk, 1974. máj. 24.
 Sz. Kürti Katalin: Képzőművészeti Galéria Debrecenben. — Művészet, 1974. 15. évf. 10. sz. 20–21. Képpel.
 Losonci Miklós: Első kiállítók ráckevei galériája. — Művészet, 1974. 15. évf. 1. sz. 36. Képpel.
 Losonci Miklós: Fővárosi kiállítások. — Pest m. Hírlap, 1974. jan. 30. és febr. 14.
 Losonci Miklós: Kiállítótermekben. — Pest m. Hírlap, 1974. máj. 8, máj. 22, máj. 28, okt. 12, nov. 13, nov. 28, dec. 29.
 Losonci Miklós: Pest megyei kiállítások. — Pest m. Hírlap, 1974. febr. 9.
 Losonci Miklós: Tavaszai tárlatok. — Pest m. Hírlap, 1974. máj. 9, ápr. 8.
 Losonci Miklós: Téli tájak tárlatokon. — Pest m. Hírlap, 1974. febr. 27.
 Miklós Pál: Képzőművészeti krónika. — Jelenkor, 1974. 17. évf. 2. sz. 165–170; 4. sz. 341–346; 6. sz. 544–548; 7–8. sz. 652–662; 9. sz. 839–846.
 Molnár Zoltán: A Fialat Képzőművészek Stúdiójának kiállításai. — Magyar Ifjúság, 1974. márc. 29.
 Nagy Előd: Kiállítások és a Stúdió. — Művészet, 1974. 15. évf. 11. sz. 46–47.
 Országos Grafikai Hét. Kiállítás 14 városban. — Ism.: Csányi László, Tolna m. Népiúság, 1974. szept. 29.; Farkas András, Népiúság, 1974. okt. 3.; Horányi Barna, Somogyi Néplap, 1974. szept. 26.; (Kulcsár) Vas Népe, 1974. szept. 29.; Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. okt. 9.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1974. okt. 2.; Szabó Ernő, Hajdúbíhari Napló, 1974. okt. 10.; Sz. Kisalföld, 1974. okt. 2.; Tóth Elemér, Nógrád, 1974. okt. 4.
 Pilszanovich Irén: Az első felév kiállításairól. — Dunántúli Napló, 1974. aug. 11.
 Pilszanovich Irén: Pécsi Tárlatok. Dunántúli Napló, 1974. febr. 3.
 Pozsgay Zoltán: Vas megye—kiállító megye? — Vas Népe, 1974. máj. 15.
 R.: Képzőművészetünk új térképe. — Kritika, 1974. 6. sz. 9.
 Tandí Lajos: Kiállítási Napló. — Délmagyarország, 1974. ápr. 23.
 Tandí Lajos: Kiállítások. — Tiszatáj, 1974. 28. évf. 10. sz. 88–90.
 Tasnádi Attila: Kiállítási kalauz. — Népszava, 1974. szept. 20. és szept. 27.

b) Egyéni

Aigner László fotóművész kiállítása. Bp. KKI. 1974. — Ism.: — m — Fotóművészet, 1974. 17. évf. 4. sz. 56–58. Képpel.
 Almási Gábor szobrászművész kiállítása. Szeged, Móra Ferenc Múzeum, 1973/74. — Ism.: Polner Zoltán, Csongrád m. Hírlap, 1974. jan. 24.; T. L. Délmagyarország, 1974. jan. 22.
 Anna Margit festőművész kiállítása. Bp. Helikon Galéria, 1974. — Ism.: h. Magyar Nemzet, 1974. okt. 8.; Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. okt. 2.; Tóbiás Áron, Tükör, 1974. okt. 1., Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 28. sz. 12.

- Áldozó József* festőművész kiállítása. Győr, Xantus János Múzeum, 1974. — Ism.: (Szapudi) Kisalföld, 1974. ápr. 18.
- Bachman Zoltán* építőművész kiállítása. Pécs, 1974. — Ism.: Békés Sándor, Dunántúli Napló, 1974. febr. 1.
- Bakallár József* festőművész kiállítása. Győr, 1974. — Ism.: Sz. A. Kisalföld, 1974. márc. 2.
- Balogh Tünde* textiltervező kiállítása. Szeged, 1974. — Ism.: Pr. Z. Csongrád m. Hírlap, 1974. febr. 12.
- Balogh András* festőművész kiállítása. Miskolc, Szőnyi István Terem, 1974. — Ism.: (csutorás) Északmagyarország, 1974. szept. 6.
- Barabás László* festőművész kiállítása. Győr, Múcsarnok, 1974. — Ism.: Kulcsár János, Vas Népe, 1974. dec. 1.; Szapudi András, Kisalföld, 1974. nov. 29.
- Bakonyi Klára* grafikusművész kiállítása. Pécsi Kisgaléria, 1974. — Ism.: B. Pilaszanovich Irén, Dunántúli Napló, 1974. márc. 20.
- Bartha László* festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1974. (Rend. és kat. Herczeg I.) Bev.: Pogány Ö. Gábor. Révai Nyomda, Bp. 1974. 22 lev. illusztr. — 23 × 20 cm. — Ism.: Bozóky Mária, Életünk, 1974. 6. sz. 550–552.; h. Magyar Nemzet, 1974. okt. 26.; Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. okt. 16.; Miklós Pál, Jelenkor, 1974. 17. évf. 12. sz. 1105–1109.; Neuberger Róbert, Dolgozók Lapja, 1974. nov. 17.; Székely András, Népszabadság, 1974. okt. 10.; Tasnádi Attila, Népszava, 1974. nov. 9.; Tóbiás Áron, Tükör, 1974. nov. 5.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 45. sz. 13.
- Bálint Endre* festőművész kiállítása. Szeged, Móra Ferenc Múzeum, 1974. — Ism.: Passuth Krisztina, Tükör, 1974. dec. 10.; Rózsa Gyula, Népszabadság, 1974. dec. 1.; Tandi Lajos, Délmagyarország, 1974. nov. 5.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 47. sz. 12.
- Bálint Ildikó* grafikusművész kiállítása. Bp. Stúdió Galéria, 1974. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 14. sz. 12.
- Bánfi József* festőművész kiállítása. Sárospatak, 1974. — Ism.: Berecz József, Északmagyarország, 1974. nov. 2.; Janó Ákos, Dolgozók Lapja, 1974. okt. 24. Jenkei János, Dolgozók Lapja, 1974. ápr. 14.
- Benczur Gyula* emlékkiállítás. Nyíregyháza, Múzeum, 1974. — Ism.: Tasnádi Attila, Népszava, 1974. máj. 31.
- Benedek Péter* festőművész kiállítása. Cegléd, Kossuth I. Művelődési Ház, 1974. — Ism.: Barát Endre, Magyar Nemzet, 1974. aug. 13.; Barcsay Jenő, Pest m. Hírlap, 1974. aug. 4.; D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 10. sz. 710–713.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1974. júl. 30.; F. Tóth Pál, Petőfi Népe, 1974. aug. 4.
- Benkő Imre* fotóművész kiállítása. Bp. Vadas Ernő Terem, 1974. — Ism.: A. B. Fotóművészet, 1974. 17. évf. 4. sz. 53–54.
- Benyő Ildikó* grafikusművész kiállítása. Hódmezővásárhely, 1974. — Ism.: Dömötör János, Csongrád m. Hírlap, 1974. júl. 2.
- Berecz András* festőművész kiállítása. Nyíregyháza, 1973. — Ism.: Dienes István, Múzeumi Kurir, 1974. II/6. 16. sz. 62–63.
- Bényi Árpád* festőművész kiállítása. Berettyóújfalu, 1974. — Ism.: Sz. Kürti Katalin, Hajdúbihari Napló, 1974. okt. 31.
- Bérces Gábor* grafikusművész kiállítása. Pécs, Déryné u-i kiállítóterem, 1974. — Ism.: Mendöl Zsuzsa, Dunántúli Napló, 1974. ápr. 7.
- Birkás Ákos* festőművész kiállítása. Újpalota, iskola, 1974. — Ism.: H. Gy. Magyar Nemzet, 1974. aug. 15. Birkás Ákos festőművész kiállítása, Bp. Ferencvárosi Pincetárlat, 1974. — Ism.: Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. nov. 6.
- Bismayer Ignác* keramikumművész kiállítása. Bp. Csehszlovák Kultúra Háza, 1974. — Ism.: Koczogh Ákos, Népszava, 1974. máj. 17.
- Blaskó János* festőművész kiállítása. Eger, Művelődési Központ, 1974. — Ism.: Farkas András, Népújság, 1974. febr. 20.
- Blaskó János* szobrászművész kiállítása. Vác, Vak Bottyán Múzeum, 1974. — Ism.: D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 9. sz. 634–635.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1974. jún. 15.
- Bognár Árpád* grafikusművész kiállítása. Dunajváros, Uitz Béla Terem, 1974. — Ism.: Birkás István, Életünk, 1974. 4. sz. 366–369.; B. I. Dunajvárosi Hírlap, 1974. febr. 12.
- Bondor István* szobrászművész kiállítása. Komárom, 1974. — Ism.: Wehner Tibor, Dolgozók Lapja, 1974. dec. 19.
- Bornemissza László* festőművész kiállítása. Eger, 1974. — Ism.: Farkas András, Népújság, 1974. márc. 22.
- Boroksa András* festőművész kiállítása. Bp. Kassák Művelődési Ház, 1974. — Ism.: D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 10. sz. 710–713.
- Boromissza Tibor* festőművész kiállítása. Szolnok, Damjanich János Múzeum, 1974. — Ism.: Szabó Sándor, Szolnok m. Népújság, 1974. máj. 11.
- Bors István* szobrászművész kiállítása. Nagyatád, 1974. — Ism.: Horányi Barna, Somogyi Néplap, 1974. okt. 15.
- Borsody László* keramikumművész kiállítása. Tata, 1974. — Ism.: -j-, Dolgozók Lapja, 1974. márc. 20.
- Bortnyik Sándor* festőművész kiállítása. Debrecen, 1974. — Ism.: Tilles Béla, Hajdúbihari Napló, 1974. dec. 14.
- Bozso János* festőművész kiállítása. Oroslány, 1974. — Ism.: j. Dolgozók Lapja, 1974. dec. 24. Bozso János festőművész kiállítása. Hajdúszoboszló, 1974. — Ism.: Tóth Ervin, Petőfi Népe, 1974. máj. 23.
- Bódy Irén* textiltervező kiállítása. Szeged, Bartók Béla Művelődési Központ, 1974. — Ism.: Tandi Lajos, Délmagyarország, 1974. jún. 16.
- Bódy Irén* textiltervező kiállítása. Zalaegerszeg, 1974. — Ism.: T.A.: Zalai Hírlap, 1974. szept. 15.
- Brada Tibor* festőművész kiállítása. Bp. Stúdió Galéria, 1974. — Ism.: h. Magyar Nemzet, 1974. nov. 28.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1974. nov. 27.;
- Burkus János* iparművész kiállítása. Egerszeg, 1974. — Ism.: T.A. Zalai Hírlap, 1974. ápr. 14.
- Búza Barna* szobrászművész kiállítása. Gyula, Dürer Terem, 1974. — Ism.: V. L. Magyar Hírlap, 1974. júl. 8.
- Czene Béla* festőművész kiállítása. Bp. Mednyánszky Terem, 1974. — Ism.: Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1974. ápr. 18.
- Czinder Antal* szobrászművész kiállítása. Bp. KKI, 1974. — Ism.: h. Magyar Nemzet, 1974. ápr. 12.
- Czinke Ferenc* grafikusművész kiállítása. Sárospatak, 1974. — Ism.: Berecz József, Északmagyarország, 1974. máj. 14.
- Czóbel Béla* festőművész kiállítása. Győr, Múcsarnok, 1974. — Ism.: D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 10. sz. 710–713.
- Czóbel Béla* festőművész kiállítása. Nagykőrös, Arany János Művelődési Ház, 1974. — Ism.: D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 6. sz. 422–424.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1974. márc. 31.
- Csabai Kálmán* festőművész kiállítása. Eger, Rudnay Terem, 1974. — Ism.: Farkas András, Népújság, 1974. nov. 3.
- Cseh István* festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf Terem, 1974. — Ism.: H. Gy. Magyar Nemzet, 1974. máj. 21.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 21. sz. 13.
- Cserepes István* festőművész kiállítása. Baja, 1974. — Ism.: Rapi Miklós, Petőfi Népe, 1974. okt. 8.
- Csernó Judit* festőművész kiállítása. Debrecen, Csokonai Klub, 1974. — Ism.: Szabó Endre, Csongrád m. Hírlap, 1974. aug. 8.; Tóth Ervin, Hajdúbihari Napló, 1974. aug. 11.
- Csikai Márta* szobrászművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1974. — Ism.: Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. okt. 16.; Tóbiás Áron, Tükör, 1974. nov. 19.
- Csikszentmihályi Róbert* szobrászművész kiállítása. Bp. Petőfi Múzeum, 1974. — Ism.: Héri Vera, Az Érem, 1974. 30. évf. 1. sz. 40–41.; h. Magyar Nemzet, 1974. febr. 21.; Miklós Pál, Jelenkor, 1974. 17. évf. 4. sz. 346.; Nagy Zoltán, Népszabadság, 1974. márc. 12.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 5. sz. 13.
- Csizmádia Zoltán* festőművész kiállítása. Szeged, 1974. — Ism.: Tandi Lajos, Napló, 1974. nov. 10.
- Csuhány Kálmán* grafikusművész kiállítása. Hatvani Múzeum, 1974. — Ism.: Galyasi Miklós, Hevesi Művelődés, 1974. márc.
- Csontos László* szobrászművész kiállítása. Bp. Nagytétényi Kastélymúzeum, 1974. (Rend. és kat. Pogány Ö. Gábor) Fővárosi Nyomda, Bp. 1974. 12 lev. illusztr. — 20 × 19 cm. — Ism.: Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. jún. 19.
- Dallos Jenő* grafikusművész kiállítása. Pesterzsébeti Múzeum, 1974. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. április.
- Dániel Kornél* festőművész kiállítása. Balmazújváros, 1974. — Ism.: Tóth Ervin, Hajdúbihari Napló, 1974. ápr. 17.
- Deák Zsuzsa* grafikusművész kiállítása. Pécs, 1974. — Ism.: B. Pilaszanovich Irén, Dunántúli Napló, 1974. ápr. 19.
- Deim Pál* festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1974. — Ism.: Aradi Nóra, Kritika, 1974. 5. sz. 29.; D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 5. sz. 346–347.; Horváth György, Magyar Nemzet, 1974. ápr. 7.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1974. márc. 21.; Rózsa Gyula, Népszabadság, 1974. ápr. 3.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 12. sz. 13.
- Derkovits Gyula* festőművész kiállítása. Szombathely, 1974. — Ism.: Varga Hajdú István, Népszava, 1974. dec. 6.; Zentai Pál, Vas Népe, 1974. okt. 6.
- Dér István* festőművész kiállítása. Tokaj, 1974. — Ism.: (benedek) Északmagyarország, 1974. júl. 23.; T. I. Délmagyarország, 1974. máj. 17.
- Dér Mariann* festőművész kiállítása. Bp. Magyar Nemzeti Galéria, 1973. — Ism.: Horváth György, The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 53. sz. 194–196. Képpel.
- Diósy Antal* festőművész kiállítása. Debrecen, Medgyessy Terem, 1974. — Ism.: Tóth Ervin, Hajdúbihari Napló, 1974. márc. 17.
- Diskay Lenke* grafikusművész kiállítása. Jászberény, Városi Könyvtár, 1974. — Ism.: Arató Antal, Könyvtáros, 1974. 24. évf. 10. sz. 612.
- Dobrovits Ferenc* festőművész kiállítása. Bp. Stúdió Galéria, 1974. — Ism.: Horváth Béla, Művészet, 1974. 15. évf. 1. sz. 48.; Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. jún. 26.; Miklós Pál, Jelenkor, 1974. 17. évf. 4. sz. 344.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1974. febr. 9.
- Dombrowszky László* festőművész kiállítása. Bp. Csók Galéria, 1974. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. máj. 16.; D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 7. sz. 499–501.; H. Gy. Magyar Nemzet, 1974. máj. 21.; Tasnádi Attila, Népszava, 1974. máj. 24.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 21. sz. 13.
- Doór Ferenc* festőművész kiállítása. Zalaegerszeg, 1974. — Ism.: Horváth Béla, Zalai Hírlap, 1974. febr. 17.
- Drahos István* grafikusművész kiállítása. Jászberény, 1974. — Ism.: AA. Szolnok m. Hírlap, 1974. aug. 14.
- Drégely László* festőművész kiállítása. Bp. Helikon Galéria, 1974. — Ism.: Miklós Pál, Jelenkor, 1974. 17. évf. 4. sz. 345.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 5. sz. 13.
- Dudás Júló* festőművész kiállítása. Szeged, 1974. — Ism.: Tandi Lajos, Pest m. Hírlap, 1974. márc. 27.
- Dudás Júló* festőművész kiállítása. Szentendre, 1974. — Ism.: Bojár

- Iván. Magyar Hírlap, 1974. aug. 28.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 32. sz. 13.
- Egry József festőművész kiállítása. Badacsonytomaj, 1974. — Ism.: Benedek Miklós, Északmagyarország, 1974. júl. 11.
- Eleődné, Pászthy Magda iparművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf Terem, 1974. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. febr. 6.; Horváth Teréz, Népszava, 1974. febr. 1.; Major Balázs, Vigilia, 1974. 39. évf. 4. sz. 278–279.; Miklós Pál, Jelenkor, 1974. 17. évf. 4. sz. 344.; Révész Zsuzsa, Ipari Művészet, 1974. 3. sz. 29.
- Engel Teván István grafikusművész kiállítása. Békéscsaba, Munkácsy Mihály Múzeum, 1974. — Ism.: Gaburek Károly, Békés m. Népiújság, 1974. febr. 17.; Tasnádi Attila, Népszava, 1974. febr. 22.
- Erdős László festőművész kiállítása. Bp. Ferencvárosi Pincetárlat, 1974. — Ism.: Tóth Ervin, Zalai Hírlap, 1974. ápr. 28.
- Erdős László festőművész kiállítása. Zalaegerszeg, Göcsej Múzeum, 1974. — Ism.: Tóth Ervin, Zalai Hírlap, 1974. okt. 13.
- Ezüst György festőművész kiállítása. Békéscsaba, Képcsarnok, 1974. — Ism.: Csák Gyula, Békés m. Népiújság, 1974. máj. 26.
- Érdy Győző festőművész kiállítása. Pécs, Művelődési Ház, 1974. — Ism.: -bi- Dunántúli Napló, 1974. okt. 30.
- Fajó János festőművész kiállítása. Esztergom, Művelődési Központ, 1973. — Ism.: Bodri Ferenc, Magyar Építőművészet, 1974. 4. sz. 60. Képpel.
- Farkas Ádám szobrászművész kiállítása. Bp. Lakóterv. Székház, 1973. — Ism.: Horváth Gy. The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 53. sz. 194–196.; Márton István, Magyar Építőművészet, 1974. 1. sz. 57. Képpel.
- Fábián Gyöngyvér festőművész kiállítása. Szombathely, 1974. — Ism.: Budai Rózsa, Vas Népe, 1974. ápr. 21.
- Feledy Gyula grafikusművész kiállítása. Bp. Helikon Galéria, 1974. Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. ápr. 3.; h. Magyar Nemzet, 1974. ápr. 18.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1974. ápr. 18.; Rózsa Gyula, Népszabadság, 1974. ápr. 17.; Tasnádi Attila, Népszava, 1974. ápr. 18.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 14. sz. 12.
- Feledy Gyula grafikusművész kiállítása. Miskolc, József Attila Könyvtár, 1974. — Ism.: Csutorás Annamária, Északmagyarország, 1974. febr. 23. és 24.
- Felekiné, Gáspár Annie festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf Terem, 1974. — Ism.: D. I. Vigilia, 1974. 39. évf. 4. sz. 277–278.
- Felt Jolán textiltervező kiállítása. Tatabánya, Népház, 1974. — Ism.: (is) Dolgozók Lapja, 1974. júl. 23.
- Felt Jolán textiltervező kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1974. — Ism.: P. Brestyánszky Ilona, Ipari Művészet, 1974. 2. sz. 30.
- Fischer Ernő festőművész kiállítása. Szeged, 1974. — Ism.: T. I. Délmagyarország, 1974. máj. 17.
- Fontos Sándor festőművész kiállítása. Szeged, 1974.. — Ism.: Tasnádi Attila, Népszava, 1974. okt. 23.
- Frisch László grafikusművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf Terem, 1974. — Ism.: h. Magyar Nemzet, 1974. szept. 11.
- Fülöp Lajos festőművész kiállítása. Győr, Múcsarnok, 1974. — Ism.: Oláh Vera, Kisalföld, 1974. okt. 13.; Salamon Nándor, Napló, 1974. okt. 12.
- Fürtös Ilona textiltervező kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1974. — Ism.: Bükkségi László, Dunántúli Napló, 1974. júl. 21.; Horváth Teréz, Népszava, 1974. júl. 19.; Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. júl. 31.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1974. júl. 24.; Pilaszanovich Irén, Ipari Művészet, 1974. 6. sz. 23–24.; Székely András, Népszabadság, 1974. júl. 26.
- Gaal Imre festőművész kiállítása. Pesterzsébeti Múzeum, 1974. — Ism.: Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1974. szept. 19.; Tasnádi Attila, Népszava, 1974. okt. 18.
- Gaburek Károly festőművész kiállítása. Békéscsaba, Munkácsy Mihály Múzeum, 1974. — Ism.: V. K. M. Múzeumi Híradó, 1974/I. 17–18.
- Gacs Gábor grafikusművész kiállítása. Miskolc, József Attila Könyvtár, 1974. — Ism.: Csóhány Kálmán, Napjaink, 1974. 13. évf. 11. sz. 11.
- Gajzdó Sándor festőművész kiállítása. Budavári Mátyás Templom, 1974. — Ism.: D. I. Vigilia, 1974. 39. évf. 10. sz. 710–713.
- Gábor Magda szobrászművész kiállítása. Bp. KKI, 1974. — Ism.: Horváth Béla, Művészet, 1974. 15. évf. 1. sz. 47.; Horváth Teréz, Népszava, 1974. febr. 1.; h. Magyar Nemzet, 1974. febr. 12.
- Gábor Mariann grafikusművész kiállítása. Bp. Csók Galéria, 1974. — Ism.: Nagy Zoltán, The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 54. sz. 177–178. Képpel.
- Z. Gács György szobrászművész kiállítása. Bp. Nagytétényi Kastélymúzeum, 1974. — Ism.: H. Magyar Nemzet, 1974. nov. 16.; Lóska Lajos, Népszabadság, 1974. nov. 15.; Tóbiás Áron, Tükör, 1974. dec. 3.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 46. sz. 12.
- Gál Vera textilművész kiállítása. Szolnok, Damjanich János Múzeum, 1974. — Bp. Nagytétényi Kastélymúzeum, 1974. (Rend. Pogány Ö. Gábor) Fővárosi Nyomda, Bp., 1974. 12 lev. illusztr. — 21 × 19 cm.
- Gellért Hugó grafikusművész kiállítása. Bp. KKI, 1974. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. máj. 16.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 20. sz. 12.
- Gerencsér Judit grafikusművész kiállítása. Bp. Stúdió Galéria, 1974. — Ism.: Miklós Pál, Jelenkor, 1974. 17. évf. 2. sz. 170–171.
- Gink Károly fotóművész kiállítása. Bp. Szovjet Kultúra Háza, 1974. — Ism.: Gacs Gábor, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 7. sz. 12.
- Horváth György, Fotóművészet, 1974. 17. évf. 3. sz. 46–48.; Keresztúry Dezső, Fotóművészet, 1974. 17. évf. 3. sz. 41–42.
- Goór Imre grafikusművész kiállítása. Kecskemét, 1974. — Ism.: V. Petőfi Népe, 1974. aug. 28.
- Göllner Miklós festőművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum, 1974. — Ism.: Nagy Zoltán, The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 54. sz. 174.
- Göldner Tibor festőművész kiállítása. Eger, Rudnay Terem, 1974. — Ism.: Farkas András, Népiújság, 1974. máj. 3.
- Gráber Margit festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1974. — Ism.: D. I. Vigilia, 1974. 39. évf. 4. sz. 277–278.; Horváth György, The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 55. sz. 198–199.; h. Magyar Nemzet, 1974. febr. 27.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1974. febr. 17.; Nagy Zoltán, Népszabadság, 1974. márc. 1.; Passuth Krisztina, Tükör, 1974. febr. 19.; Tasnádi Attila, Népszava, 1974. febr. 22.; Ury Endréné, Nők Lapja, 1974. febr. 23.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 11. sz. 13.
- Gross Arnold grafikusművész kiállítása. Bp. Helikon Galéria, 1974. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. febr. 20.; D. I. Vigilia, 1974. 39. évf. 6. sz. 422–424.; H. Gy. Magyar Nemzet, 1974. febr. 28.; Miklós Pál, Jelenkor, 1974. 17. évf. 4. sz. 345–346.; Sinkovits Péter, The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 55. sz. 193–196. Képpel.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1974. márc. 6.; Tasnádi Attila, Népszava, 1974. márc. 15.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 8. sz. 12.
- Gulácsy Lajos festőművész kiállítása. Hatvani Múzeum, 1973/74. — Ism.: D. I. Vigilia, 1974. 39. évf. 2. sz. 134–135.
- Gulyás Gyula szobrászművész kiállítása. Bp. Petőfi Múzeum, 1974. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. ápr. 10.; Horváth Teréz, Népszava, 1974. máj. 10.; h. Magyar Nemzet, 1974. ápr. 23.; Rózsa Gyula, Népszabadság, 1974. ápr. 10.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 16. sz. 13.
- Sz. Györfy Klára festőművész kiállítása. Komárom, 1974. — Ism.: m. j. Dolgozók Lapja, 1974. febr. 8.
- Gyulay Liviusz grafikusművész kiállítása. Bp. Fészek Klub, 1974. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. febr. 20.
- Gyurcsák Ferenc szobrászművész kiállítása. Dunakeszi, 1974. — Ism.: Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1974. jún. 15.
- Gyurkovics Hunor festőművész kiállítása. Pécs, 1974. — Ism.: Székelyhidi Ágoston, Jelenkor, 1974. 17. évf. 5. sz. 448.
- Hadnagy György intarziái c. kiállítás. Egyszerű, 1974. — Ism.: S. Nagy Katalin, Zalai Hírlap, 1974. ápr. 7.; T. A. Zalai Hírlap, 1974. márc. 17.
- Halmy Miklós festőművész fapasztikái c. kiállítás. Sárospatak, 1974. — Ism.: Jakab Zoltán, Magyar Építőművészet, 1974. 4. sz. 61. Képpel.
- Haraszti László festőművész kiállítása. Nagykanizsa, 1974. — Ism.: T. A. Zalai Hírlap, 1974. nov. 24.
- Havas Eszter grafikusművész kiállítása. Bp. Stúdió Galéria, 1974. — Ism.: H. Gy. Magyar Nemzet, 1974. máj. 21.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 21. sz. 13.
- Hegyi György festőművész kiállítása. Zalaegerszeg, Képcsarnok, 1974. — Ism.: Házi Sándor, Zalai Hírlap, 1974. máj. 19.; H. Gy. Magyar Nemzet, 1974. máj. 21.
- Heinzelmann Emma grafikusművész kiállítása. Nyíregyháza, 1974. NN. Keletmagyarország, 1974. aug. 4.
- Herman Lipót festőművész emlékkiállítása. Bp. Magyar Nemzeti Galéria, 1974. (Rend. és kat. Pénzes É. — Pogány Ö. G.) Révai Nyomda, Bp. 1974. 119 l. illusztr. — 23 cm. — Ism.: T. A. Népszava, 1974. dec. 20.; Zsádányi Oszkár, Új Élet, 1974. dec. 15.
- Herman Lipót festőművész kiállítása. Szolnoki Galéria, 1974. — Ism.: Pogány Ö. Gábor, Jászkunság, 1974. 20. évf. 3–4. sz. 173–177. Képpel.
- Héssz Ferenc festőművész kiállítása. Nagykovács, 1974. — Ism.: Tasnádi Attila, Népszava, 1974. okt. 23.
- Hincz Gyula grafikusművész kiállítása. Bp. Kis Duna Galéria, 1974. — Ism.: Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1974. okt.
- Hincz Gyula illusztrációi és grafikái c. kiállítás. Debrecen, Egyetemi Könyvtár, 1974. (Rend. és kat. Bot Gy.-né, Kat. bev. Kádár Z.) Alföldi Nyomda, Debrecen, 1974. 12 lev. illusztr. — 22 × 20 cm. — Ism.: Kádár Zoltán, Hajdúbihari Napló, 1974. nov. 17.
- Honty Mária iparművész kiállítása. Nagyatád, 1974. — Ism.: Horányi Barna, Somogyi Néplap, 1974. okt. 15.
- P. Horváth Éva grafikusművész kiállítása. Bp. Csepel Galéria, 1974. — Sz. A. Népszabadság, 1974. márc. 27.
- Horváth János festőművész kiállítása. Körömd, 1974. — Ism.: fi, Vas Népe, 1974. máj. 23.
- Horváth János festőművész kiállítása. Nyíregyháza, 1974. — Ism.: Koroknay Gyula, Keletmagyarország, 1974. febr. 1.
- Hóbor István festőművész kiállítása. Bp. Ferencvárosi Pincetárlat, 1974. — Ism.: -bán, Magyar Hírlap, 1974. máj. 29.
- Hübner Aranka textiltervező kiállítása. Bp. KKI, 1974. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. ápr. 1.; Domanoszy György, Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 3. sz. 39–40. Képpel.
- Illés Árpád festőművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum, 1974. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. febr. 27.; D. I. Vigilia, 1974. 39. évf. 4. sz. 277–278.; Horváth Béla, Művészet, 1974. 15. évf. 3. sz.

36. Képpel.; h. Magyar Nemzet, 1974. márc. 7.; Losonci Miklós, Életünk, 1974. 3. sz. 270–272.; Passuth Krisztina, Tükör, 1974. ápr. 9.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 11. sz. 13.
- Imre István festőművész kiállítása.** Bp. Csók Galéria, 1974. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 11. sz. 13.
- Imre István festőművész kiállítása.** Nyíregyháza, 1974. — Ism.: Burget Lajos, Keletmagyarország, 1974. máj. 12.
- Jáky György festőművész kiállítása.** Győr, 1974. — Ism.: Szapudi András, Kisalföld, 1974. nov. 10.
- Jámborné, Balogh Tünde** textiltervező kiállítása. Szeged, 1974. — Ism.: Pollner Zoltán, Csongrád m. Hírlap, 1974. febr. 23.
- Járai Rudolf fotóművész kiállítása.** Bp. Vadas Ernő Terem, 1974. — Ism.: Albertini Béla, Fotóművészet, 1974. 17. évf. 1. sz. 52–53. Képpel.
- Józsa János grafikusművész kiállítása.** Nyírbátor, 1974. — Ism.: Burget Lajos, Keletmagyarország, 1974. máj. 5.
- Kaján Tibor grafikusművész kiállítása.** Bp. Petőfi Múzeum, 1974. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. szept. 18.; Mátrai Betegh Béla, Magyar Nemzet, 1974. szept. 22.; P. T. Magyar Nemzet, 1974. szept. 17.; Rózsa Gyula, Népszabadság, 1974. okt. 1. P. Szűcs Julianna, Kritika, 1974. 12. sz. 23.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 40. sz. 12.
- Kalmár Márton szobrászművész kiállítása.** Szeged, 1974. — Ism.: Honti Katalin, Csongrád m. Hírlap, 1974. dec. 24.
- Kass János grafikusművész kiállítása.** Gyöngyös, 1974. — Ism.: (gmf) Népűjság, 1974. máj. 21.
- Kass János grafikusművész kiállítása.** Miskolci Galéria, 1974. — Ism.: Benedek Miklós, Északmagyarország, 1974. aug. 31.
- Kass János grafikusművész kiállítása.** Salgótarján, 1974. — Ism.: Tóth Elemér, Nógrád, 1974. márc. 14.
- Kassák Lajos festőművész kiállítása.** Bp. Petőfi Múzeum, 1974. — Ism.: Miklós Pál, Nagyvilág, 1974. 19. évf. 7. sz. 1097–1099.; Murádin Jenő, Korunk, 1974. 38. évf. 1. sz. 94–96.
- Kawbek Péter szobrászművész kiállítása.** Bp. Stúdió Galéria, 1974. — Ism.: P. Sz. J. Népszabadság, 1974. márc. 16.
- Kazinczy Gábor grafikusművész kiállítása.** Temesvár, 1974. — Ism.: Wagner István, Utunk, 1974. ápr. 26.
- Kálmán Anikó iparművész kiállítása.** Zalaegerszeg, 1974. — Ism.: T. A. Zalai Hírlap, 1974. okt. 18.
- Keleti Éva fotóművész kiállítása.** Bp. Ernst Múzeum, 1974. — Ism.: Apáti Miklós, Fotóművészet, 1974. 17. évf. 3. sz. 52–54. Képpel.
- Keleti Jenő festőművész kiállítása.** Bp. Vasváry Terem, 1974. — Ism.: Horányi Barna, Somogyi Néplap, 1974. máj. 12.
- Kepes Ágnes keramikumművész kiállítása.** Hajdúszoboszló, 1974. — Ism.: Tóth Ervin, Hajdúbihari Napló, 1974. ápr. 18.
- Kernstok Károly festőművész kiállítása.** Miskolci Galéria, 1974. — Ism.: D. I. Vigilia, 1974. 39. évf. 7. sz. 499–501.; Miklós Pál, Jelenkor, 1974. 17. évf. 6. sz. 544.; Passuth Krisztina, Kritika, 1974. 6. sz. 20–21.; Rózsa Gyula, Népszabadság, 1974. ápr. 28.; Végvári Lajos, Napjaink, 1974. 13. évf. 5. sz. 11.
- Kertész Sándor festőművész kiállítása.** Balatonföldvár, 1974. — Ism.: Horányi Barna, Somogyi Néplap, 1974. aug. 10.
- Kéri Ádám grafikusművész kiállítása.** Bp. Stúdió Galéria, 1974. — Ism.: h. Magyar Nemzet, 1974. szept. 3.; Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. okt. 9. és okt. 2.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1974. okt. 17.
- Kisfaludi Strobl Zsigmond szobrászművész kiállítása.** Zalaegerszeg, Göcsej Múzeum, 1974. (Rend. és kat. Pogány Ö. G. — Pénczes É.) Fővárosi Nyomda, Bp. 1974. 33 l. illusztr. — 23 × 21 cm.
- Kiss György grafikusművész kiállítása.** Bp. Stúdió Galéria, 1973. — Ism.: Horváth György, The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 53. sz. 194–196.
- B. Kiss Lenke szobrászművész kiállítása.** Ajka, 1974. — Ism.: Balogh Elemér, Napló, 1974. máj. 26.; Újvári Béla, Népszava, 1974. júl. 5.
- Klimó Károly festőművész kiállítása.** Bp. KKI, 1974. — Ism.: h. Magyar Nemzet, 1974. okt. 17.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 43. sz. 12.
- Kling József szobrászművész kiállítása.** Balatonföldvár, 1974. — Ism.: Horányi Barna, Somogyi Néplap, 1974. aug. 10.
- Kodolányi László ötvösművész kiállítása.** Bp. Fészek Klub, 1974. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 14. sz. 12.
- Kohán György festőművész kiállítása.** Gyula, Dürer Terem, 1974. — Ism.: Sz. I. Múzeumi Híradó, Békéscsaba, 1974./2. 8–10.; Koszta Rozália, Múzeumi Híradó, Békéscsaba, 1974./4. 10–12.
- Kohán György festőművész kiállítása.** Szentes, Koszta József Múzeum, 1974. — Ism.: Tasnádi Attila, Népszava, 1974. máj. 10.
- Kokas Ignác festőművész kiállítása.** Bp. Helikon Galéria, 1974. — Ism.: Gábor Eszter, Kritika, 1974. 1. sz. 26.; Miklós Pál, Jelenkor, 1974. 17. évf. 2. sz. 169–170.; Nagy Zoltán, The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 54. sz. 176–177. Képpel.; R. Gy. Népszabadság, 1974. aug. 2.; Tandi Lajos, Délmagyarország, 1974. júl. 21.
- Kokas Ignác festőművész kiállítása.** Veszprém, 1974. — Ism.: BE. Napló, 1974. nov. 19.
- Kolbe Mihály festőművész kiállítása.** Bp. Helikon Galéria, 1974. — Ism.: D. I. Vigilia, 1974. 39. évf. 9. sz. 634–635.; H. Gy. Magyar Nemzet, 1974. júl. 18.; Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. júl. 17.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1974. júl. 24.; Martyn Ferenc, Jelenkor, 1974. 17. évf. 3. sz. 174–175.; B. Pilaszanovich Irén, Dunán-
- túli Napló, 1974. júl. 26.; Székely András, Népszabadság, 1974. aug. 7.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 30. sz. 12.
- Kondor Béla festőművész emlékkiállítás.** Bp. Fészek Klub, 1974. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. febr. 13.
- Kondor Béla festőművész emlékkiállítás.** Bp. Magyar Nemzeti Galéria, 1974. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. máj. 24.; Chikán Bálint, Népűjság, 1974. máj. 28.; Harangozó Márta, Esti Hírlap, 1974. jún. 8.; Horváth György, Magyar Nemzet, 1974. máj. 26.; Miklós Pál, Kritika, 1974. 7. sz. 27.; Pályi András, Magyar Hírlap, 1974. máj. 28.; Rózsa Gyula, Népszabadság, 1974. jún. 14.; Sass Ervin, Békés M. Népűjság, 1974. jún. 9.; Nagy László, Magyar Hírek, 1974. aug. 17.; Passuth Krisztina, Tükör, 1974. júl. 11.; Tandi Lajos, Délmagyarország, 1974. júl. 14.; Tasnádi Attila, Népszava, 1974. jún. 16.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 6. sz. 12.
- Kondor Béla festőművész emlékkiállítás.** Miskolci Galéria, 1974. (Rend. és kat. Dávid K.) Zrínyi Nyomda, Bp. 1974. 12 lev. illusztr. — 22 × 20 cm. — Ism.: Szendrei Lőrinc, Napjaink, 1974. 13. évf. 9. sz. 11.
- Kondor Béla festőművész emlékkiállítás.** Tihanyi Múzeum, 1973. — Ism.: Németh Lajos, The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 53. sz. 187–190. Képpel.
- Konfár Gyula festőművész kiállítása.** Szeged, Képcsarnok, 1974. — Ism.: Tasnádi Attila, Népszava, 1974. márc. 29.
- Korniss Péter fotóművész kiállítása.** Bp. Múcsarnok, 1974. — Ism.: Bojár Iván, Népszava, 1974. febr. 9.; Csóri Sándor, The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 56. sz. 197–198. Képpel.; Horváth Teréz, Népszava, 1974. febr. 15.; Gera Mihály, Fotóművészet, 1974. 17. évf. 2. sz. 19–23.; Miklós Pál, Jelenkor, 1974. 17. évf. 4. sz. 343–344.; Rózsa Gyula, Kritika, 1974. 4. sz. 30–31.
- Korniss Péter fotókiállítás.** Veszprém, Bakony Múzeum, 1974. — Ism.: Gopcsa Katalin, 1974. Napló, okt. 3.
- Kosztá Rozália festőművész kiállítása.** Derecske, 1974. — Ism.: Dankó Imre, Hajdúbihari Napló, 1974. okt. 4.
- Kovács László festőművész kiállítása.** Bp. Stúdió Galéria, 1974. — Ism.: P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1974. máj. 8.
- Kovács László festőművész kiállítása.** Bp. Múcsarnok, 1974. — Ism.: Bertalan Lajos, Vas Népe, 1974. aug. 11.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. aug. 7.; Kőműves Gyula, Szabad Föld, 1974. aug. 11.; Székely András, Népszabadság, 1974. aug. 9.; Tasnádi Attila, Népszava, 1974. aug. 16.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 34. sz. 12.
- Kóthá Ernő festőművész kiállítása.** Tata, 1974. — Ism.: Wehner Tibor, Dolgozók Lapja, 1974. nov. 30.
- Kő Pál szobrászművész kiállítása.** Dunaiújváros, Uitz Béla Terem, 1974. — Ism.: Birkás István, Életünk, 1974. 4. sz. 369–371.
- Kunffy Lajos festőművész kiállítása.** Kaposvár, Somogyi Képtár, 1974. — Ism.: Horányi Barna, Somogyi Néplap, 1974. aug. 25.
- Kurucz D. István festőművész kiállítása.** Eger, Művelődési Központ, 1974. — Ism.: Farkas András, Népűjság, 1974. máj. 15.
- Kustár Zsuzsa textiltervező kiállítása.** Nagykanizsa, Képcsarnok, 1974. — Ism.: T. A. Zalai Hírlap, 1974. nov. 24.
- Kustár Zsuzsa textiltervező kiállítása.** Szombathely, Berzsenyi Gimnázium, 1974. — Ism.: Zentai Pál, Vas Népe, 1974. ápr. 20.
- Lakatos József festőművész kiállítása.** Nyíregyháza, 1974. — Ism.: Losonci Miklós, Népszava, 1974. máj. 3.
- László Gyula festőművész kiállítása.** Kecske-mét, Katona József Múzeum, 1974. — Ism.: Szeles Zoltán, Petőfi Népe, 1974. okt. 3.
- László Gyula: Íróportrék c. kiállítása.** Szeged, 1974. Ism.: Hajdú Péter, Tiszatáj, 1974. 28. évf. 7. sz. 95.; T. L. Délmagyarország, 1974. máj. 17.
- László Béla gyűjteményének kiállítása.** Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 1974 (Rend. és kat. Mendöl Zs.) Pécsi Szikra Nyomda, 1974. 6 lev. illusztr. — 22 × 23 cm.
- Lednicsky Gyula festőművész kiállítása.** Kiskunlacháza, 1974. — Ism.: Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1974. máj. 16.
- Lenkey Zoltán grafikusművész kiállítása.** Debrecen, Csokonai Klub, 1974. — Ism.: NN. Hajdúbihari Napló, 1974. márc. 30.
- Lepizsán Fecskés Zita festőművész kiállítása.** Kolozsvár, 1974. — Ism.: Kőteles Pál, Utunk, 1974. ápr. 26.
- Ligeti Erika szobrászművész kiállítása.** Bp. Helikon Galéria, 1974. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. dec. 4.; h. Magyar Nemzet, 1974. dec. 13.; Lőska Lajos, Népszabadság, 1974. dec. 24.
- Lipták Pál festőművész kiállítása.** Békéscsaba, 1974. — Ism.: N. Kiss Margit, Művészet, 1974. 15. évf. 11. sz. 33. Képpel.; Sass Ervin, Békés M. Népűjság, 1974. aug. 11.
- Loránt János festőművész kiállítása.** Bp. Csók Galéria, 1974. — Ism.: h. Magyar Nemzet, 1974. nov. 28.; Rózsa Gyula, Népszabadság, 1974. nov. 20.; Tasnádi Attila, Népszava, 1974. nov. 29.; Tóth Elemér, Nógrád, 1974. nov. 14.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 46. sz. 12.
- Loránt János festőművész kiállítása.** Szeged, 1974. — Ism.: T. L. Délmagyarország, 1974. máj. 14.
- Lőrinc Gyula festőművész kiállítása.** Balassagyarmat, Horváth Endre Galéria, 1974. — Ism.: T. E. Nógrád, 1974. júl. 28.
- Lukovicsky Endre grafikusművész kiállítása.** Szentendre, Művésztelepi Galéria, 1974. — Ism.: Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. nov. 6.

- Luzsiczka Lajos* festőművész kiállítása. Tatabánya, 1974. — Ism.: Jenkei János, *Dolgozók Lapja*, 1974. jan. 20.
- Luzsiczka Lajos* festőművész kiállítása. Szekszárd, 1974. — Ism.: Mangca János, *Művészet*, 1974. 15. évf. 2. sz. 32. Képpel.
- Madarász Gyula* festőművész kiállítása. Hajdúnánás, 1974. — Ism.: Székelyhídi Ágoston, *Hajdúbihari Napló*, 1974. jún. 4.
- Majthényi Károly* szobrászművész kiállítása. Zalaegerszeg, 1974. — Ism.: Zentai Vas Népe, 1974. jún. 11.
- Magos Gyula* grafikusművész kiállítása. Szeged, 1974. — Ism.: T. L. Délmagyarország, 1974. jún. 6.
- Marinkay István* fotóművész kiállítása. Veszprém, 1974. — Ism.: M. Gy. Napló, 1974. jan. 19.
- Marosits István* szobrászművész kiállítása. Bp. Csepel Galéria, 1974. — Ism.: Bojár Iván, *Magyar Hírlap*, 1974. jún. 24.; *h. Magyar Nemzet*, 1974. máj. 29.
- Marosits István* szobrászművész kiállítása. Miskolci Galéria, 1974. — Ism.: Benedek Miklós, *Északmagyarország*, 1974. okt. 30.; *Solyvár István*, *Napjaink*, 1974. 13. évf. 12. sz. 11.
- Marostórai Anna* grafikusművész kiállítása. Kecskemét, 1974. — Ism.: Heltai Nándor, *Petőfi Népe*, 1974. dec. 19.
- Marta István* szobrászművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1974. — Ism.: D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 2. sz. 135.; *Miklós Pál*, *Jelenkor*, 1974. 17. évf. 4. sz. 344.
- Maulbertsch és kora c. kiállítás*. Bp. Szépművészeti Múzeum, 1974. (Rend. és kat. Garas K. — Nyerges É.) NPI. Bp. 1974. 40 l. 24 t. — Ism.: Horváth Teréz, *Népszava*, 1974. júl. 28.; *h. Magyar Nemzet*, 1974. júl. 25.; *Láncz Sándor*, *Magyar Hírlap*, 1974. júl. 10.; *Losonci Miklós*, *Pest m. Hírlap*, 1974. júl. 6.; *Tóth Elemér*, *Nógrád*, 1974. júl. 28.
- Maulbertsch és kora c. kiállítás*. Esztergomi Keresztény Múzeum, 1974. — Ism.: Cs. Nagy Lajos, *Dolgozók Lapja*, 1974. nov. 13.
- Mazzaroff Miklós* festőművész kiállítása. Borsodszirák, 1974. — Ism.: Papp Lajos, *Északmagyarország*, 1974. márc. 31.
- Mayer Berta* festőművész kiállítása. Bp. Stúdió Galéria, 1974. — Ism.: *h. Magyar Nemzet*, 1974. dec. 13.
- Májer Ágnes* festőművész kiállítása. Miskolci Galéria, 1974. — Ism.: Benedek Miklós, *Északmagyarország*, 1974. okt. 30.; *Solyvár István*, *Napjaink*, 1974. 13. évf. 12. sz. 11.
- Medgyessy Ferenc* szobrászművész kiállítása. Hatvani Galéria, 1974. — Ism.: (moldvai) *Népújság*, 1974. dec. 20.
- Melocco Miklós* szobrászművész kiállítása. Szeged, 1974. — Ism.: Kerényi József, *Petőfi Népe*, 1974. jún. 25.; *Tandi Lajos*, *Délmagyarország*, 1974. júl. 9.
- Menyhárd Eszter* festőművész kiállítása. Bp. Magyar Nemzeti Galéria, 1974. (Rend. és kat. Borbély L.) Fővárosi Nyomda, Bp. 1974. 26 lev. illusztr. — 23 × 21 cm. — Ism.: *Losonci Miklós*, *Pest m. Hírlap*, 1974. ápr. 18.
- Menyhárt József* festőművész kiállítása. Debrecen, Horváth Árpád Művelődési Ház, 1974. — Ism.: Tóth Béla, *Hajdúbihari Napló*, 1974. márc. 5.
- Mészáros Dezső* szobrászművész kiállítása. Szeged, 1974. — Ism.: R. Gy. Népszabadság, 1974. aug. 2.
- Mikus Sándor* szobrászművész kiállítása. Budavári Palota, 1974. — Ism.: Bojár Iván, *Magyar Hírlap*, 1974. ápr.; *Horváth György*, *Magyar Nemzet*, 1974. ápr. 2.; *Tasnádi Attila*, *Népszava*, 1974. ápr. 10.; *Újvári Béla*, *Kritika*, 1974. 5. sz. 30.; *Vadas József*, *Élet és Irodalom*, 1974. 18. évf. 12. sz. 13.
- Moholy Nagy László* első világháborús rajzainak kiállítása. Hatvani Galéria, 1974. — Ism.: Keszérü Katalin, *Művészet*, 1974. 15. évf. 8. sz. 45.; (m. Gy.) *Népújság*, 1974. máj. 17.; *Rózsa Gyula*, *Népszabadság*, 1974. máj. 21.; *Vadas József*, *Élet és Irodalom*, 1974. 18. évf. 24. sz. 13.
- Molnár C. Pál* festőművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum, 1974. — Ism.: D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 8. sz. 562–563.; *Láncz Sándor*, *Magyar Hírlap*, 1974. jún. 12.; *Vadas József*, *Élet és Irodalom*, 1974. 18. évf. 25. sz. 12.
- Molnár Edit*: Iróportrék c. kiállítása. Bp. Helikon Galéria, 1974. — Ism.: Albertini Béla, *Fotóművészet*, 1974. 17. évf. 4. sz. 48–49. Képpel.
- Molnár M. György* festőművész kiállítása. Győr, Múcsarnok, 1974. — Ism.: Heitler László, *Jelenkor*, 1974. 17. évf. 12. sz. 1110.; *O. V. Kisalföld*, 1974. szept. 18.
- Mondok Mária* festőművész kiállítása. Esztergom, Művésztelep, 1974. — Ism.: D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 10. sz. 710–713.
- Murai Jenő* szobrászművész kiállítása. Bp. Kassák Művelődési Ház, 1974. — Ism.: D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 10. sz. 710–713.; *Vidos Zoltán*, *Magyar Építőművészet*, 1974. 5. sz. 56.
- Cs. Nagy András* festőművész kiállítása. Tápiószéle, 1974. — Ism.: *Losonci Miklós*, *Pest m. Hírlap*, 1974. szept. 29.
- Nagy Balogh János* centenáriumi kiállítása. Kispeszt, 1974. — Ism.: Pogány Ö. Gábor, *Népszava*, 1974. febr. 24.
- Nagy B. István* festőművész kiállítása. Vác, 1974. — Ism.: László Ilona, *Délmagyarország*, 1974. júl. 21.; *Nógrád*, 1974. júl. 28.; *Losonci Miklós*, *Pest m. Hírlap*, 1974. júl. 20.; *Papp Rezső*, *Északmagyarország*, 1974. júl. 23.; (papp) *Pest m. Hírlap*, 1974. júl. 23.
- Nagy Előd* festőművész kiállítása. Újpalota, 1974. — Ism.: *h. Magyar Nemzet*, 1974. nov. 28.
- Nagy Emerencia* festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf Terem, 1974. — Ism.: Dezséri László, *Napló*, 1974. aug. 3.
- Nagygyörgy Sándor* festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1974. — Ism.: Dömötör János, *Csongrád m. Hírlap*, 1974. dec. 8.
- Nagy Imre* festőművész kiállítása. Marosvásárhely, 1974. — Ism.: M. Kiss Pál, *Múzeumi Kurir*, 1974./II./4. 14. sz. 43–47.
- Nagy István* festőművész kiállítása. Marosvásárhely, 1973. — Ism.: M. Kiss Pál, *Múzeumi Kurir*, 1974./II./4. 14. sz. 38–43. Képpel.
- Nagy István* festőművész emlékkiállítása. Bp. Magyar Nemzeti Galéria, 1973/74. — Ism.: Sümei György, *Forrás*, 1974. 6. évf. 1. sz. 83–85.
- Nagy Sándor* szobrászművész kiállítása. Nyíregyháza, 1974. — Ism.: NN. Keletmagyarország, 1974. aug. 4.
- Nagy Sándor Zoltán* festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1974. — Ism.: Bojár Iván, *Magyar Hírlap*, 1974. aug. 7.; *Székely András*, *Népszabadság*, 1974. aug. 9.
- Nemes József* szobrászművész kiállítása. Újpesti Galéria, 1974. — Ism.: Bojár Iván, *Magyar Hírlap*, 1974. jún. 29.
- Németh Kálmán* szobrászművész kiállítása. Tokaj, 1974. — Ism.: Berecz József, *Északmagyarország*, 1974. jún. 12.; *Kopré József*, *Pest m. Hírlap*, 1974. okt. 10.
- Nolipa István* festőművész kiállítása. Pesterzsébeti Múzeum, 1974. — Ism.: Lóska Lajos, *Népszabadság*, 1974. nov. 20.
- Orosz János* festőművész kiállítása. Bp. Csók Galéria, 1974. — Ism.: *h. Magyar Nemzet*, 1974. okt. 12.; *Láncz Sándor*, *Magyar Hírlap*, 1974. okt. 9.; *Tóbiás Áron*, *Tükör*, 1974. okt. 15.; *Vadas József*, *Élet és Irodalom*, 1974. 18. évf. 43. sz. 12.
- Ország Lili* festőművész kiállítása. Diósgyőr–Székesfehérvár, 1972. — Ism.: S. Nagy Katalin, *Magyar Építőművészet*, 1974. 5. sz. 54–55. Képpel.
- Palkó József* festőművész kiállítása. Kecskemét, 1974. — Ism.: Heltai Nándor, *Petőfi Népe*, 1974. dec. 19.
- Papi Lajos* szobrászművész kiállítása. Karcag, 1974. — Ism.: Köröndi Lajos, *Szolnok m. Hírlap*, 1974. okt. 30.
- Papi Lajos* szobrászművész kiállítása. Szolnoki Galéria, 1974. — Ism.: Egri Mária, *Alföld*, 1974. 25. évf. 6. sz. 81–82.; *Rideg Gábor*, *Szolnok m. Néplap*, 1974. febr. 24.
- Papp György* grafikusművész kiállítása. Szeged, 1974. — Ism.: Tasnádi Attila, *Népszava*, 1974. febr. 22.
- Parócz Ágnes* festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1974. — Ism.: D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 12. sz. 854–855.
- Patay László* festőművész kiállítása. Szegedi Képcsarnok, 1974. — Ism.: *Losonci Miklós*, *Pest m. Hírlap*, 1974. máj. 16.; *T. L. Délmagyarország*, 1974. máj. 17.
- Paulkovits Pál* üvegtervező kiállítása. Esztergom, 1974. — Ism.: D. N. Ipari Művészet, 1974. 6. sz. 33.
- Pásztor Gábor* grafikusművész kiállítása. Miskolc, József Attila Könyvtár, 1974. — Ism.: Kass János, *Napjaink*, 1974. 13. évf. 5. sz. 5.
- Percz János* ötvösművész kiállítása. Szombathely, 1974. — Ism.: Budai Rózsa, *Életünk*, 1974. 6. sz. 553–554.
- Pintér Éva* textiltervező kiállítása. Bp. KKI, 1974. — Ism.: Horváth Béla, *Művészet*, 1974. 15. évf. 1. sz. 47.; *Horváth Teréz*, *Népszava*, 1974. febr. 1.; *h. Magyar Nemzet*, 1974. febr. 12.
- Pirchala Imre* festőművész kiállítása. Esztergom, 1974. — Ism.: Zentai Pál, *Vas Népe*, 1974. okt. 22. és szept. 22.
- Pituk József* Viktorian festőművész kiállítása. Várpalota, 1974. — Ism.: Huszár Pál, *Napló*, 1974. ápr. 27.
- Platthy György* festőművész kiállítása. Nagykovács, 1974. — Ism.: *Losonci Miklós*, *Dunántúli Napló*, 1974. okt. 6.; *Uő.*: *Pest m. Hírlap*, 1974. szept. 24.
- Pór Bertalan* festőművész kiállítása. Bp. Fészek Klub, 1974. — Ism.: Tasnádi Attila, *Népszava*, 1974. okt. 18.
- Prutkay Péter* grafikusművész kiállítása. Bp. Józsefvárosi Pincetárlat, 1974. — Ism.: *Vadas József*, *Élet és Irodalom*, 1974. 18. évf. 40. sz. 12.
- Rácz Edit* szobrászművész kiállítása. Bp. Ferencvárosi Pincetárlat, 1974. — Ism.: Tóbiás Áron, *Tükör*, 1974. nov. 19.
- Rácz István* festőművész kiállítása. Bp. KKI, 1974. — Ism.: Bojár Iván, *Magyar Hírlap*, 1974. máj. 8.
- Rácz József* festőművész kiállítása. Nagykovács, 1974. — Ism.: Sass Ervin, *Békes m. Népújság*, 1974. ápr. 21.
- Rádóczy Gyarmathi Gábor* grafikusművész kiállítása. Bp. Józsefvárosi Művelődési Ház, 1974. — Ism.: Bojár Iván, *Magyar Hírlap*, 1974. szept. 11.
- Rádóczy Gyarmathi Gábor* festőművész kiállítása. Bp. Stúdió Galéria, 1974. — Ism.: Horváth Béla, *Művészet*, 1974. 15. évf. 1. sz. 48.
- Rátka György* grafikusművész kiállítása. Szigetvár, 1974. — Ism.: B. Pilaszanovich Irén, *Dunántúli Napló*, 1974. ápr. 19.
- Reinhardt István* grafikusművész kiállítása. Újpest, Mini Galéria, 1974. — Ism.: *Láncz Sándor*, *Magyar Hírlap*, 1974. jún. 19.
- Remsey Jenő György* festőművész kiállítása. Bp. Dürer Terem, 1974. — Ism.: D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 7. sz. 499–501.
- Renner Kálmán* szobrászművész kiállítása. Celldömölk, 1974. — Ism.: *Farkas Imre*, *Vas Népe*, 1974. márc. 17.; *Sz. A. Kisalföld*, 1974. márc. 19.
- Rétfalvi Sándor* szobrászművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1974. — Ism.: Bükkösi László, *Dunántúli Napló*, 1974. júl. 21.; *Horváth Teréz*, *Népszava*, 1974. júl. 19.; *Láncz Sándor*, *Magyar Hírlap*, 1974. júl. 31.; *Losonci Miklós*, *Pest m. Hírlap*, 1974. júl. 21.; *Székely András*, *Népszabadság*, 1974. júl. 26.
- Rév Miklós* fotókiállítása. Bp. Magyar Nemzeti Galéria, 1974. —

- Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. febr. 9.; Bozóky Mária, Fotóművészet, 1974. 17. évf. 3. sz. 49–51.; Horváth Teréz, Népszava, 1974. febr. 15.; M. G. P. Népszabadság, 1974. febr. 10.; Végvári Lajos, Kritika, 1974. 4. sz. 31.
- Révész Napsugár* grafikusművész kiállítása. Tiszavasvári, 1973. — Ism.: Ury Endréné, Alföld, 1974. 25. évf. 2. sz. 92–93.
- B. Riez Adalbert* festőművész kiállítása. Bp. Ferencvárosi Pincetárlat, 1973. — Ism.: Horváth György, The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 53. sz. 194–196.
- Rozánits Tibor* grafikusművész kiállítása. Bp. Csók Galéria, 1974. — Ism.: h. Magyar Nemzet, 1974. nov. 5.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1974. nov. 6.
- Sarkantyú Simon* festőművész kiállítása. Bp. Csók Galéria, 1974. — Ism.: Tasnádi Attila, Népszava, 1974. szept. 6.
- Sándorfalvi Sándor* grafikusművész kiállítása. Székesfehérvár, 1974. — Ism.: Csató József, Fejér m. Hírlap, 1974. máj. 5.
- Sáros András* festőművész kiállítása. Nagykőrös, Vác, 1974. — Ism.: Arató Antal, Szolnok m. Hírlap, 1974. máj. 26.; Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. okt. 3.
- Sáros András* festőművész kiállítása. Dunakeszi, 1974. — Ism.: Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1974. jún. 15.
- Schädr Erzsébet* szobrászművész kiállítása. Miskolci Galéria, 1974. — Ism.: (benedek) Északmagyarország, 1974. febr. 15.
- Schädr Erzsébet* szobrászművész kiállítása. Székesfehérvár, Csók István Képtár, 1974. (Rend. és kat. Kovács P.) Fejér m. Nyomda, Székesfehérvár, 1974. 14. lev. illusztr. — 20 × 20 cm. — Ism.: Fekete Judit, Magyar Nemzet, 1974. júl. 7.; Kovács Péter, Művészet, 1974. 15. évf. 10. sz. 26–27. Képpel; Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. júl. 18.; Nagy Zoltán, Kritika, 1974. 11. sz. 27–28.; Rózsa Gyula, Népszabadság, 1974. júl. 16.; Sz. A. Népszabadság, 1974. júl. 17.; Tóbiás Áron, Tükör, 1974. aug. 24.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 27. sz. 12.
- Schrammel Imre* keramikumművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1974. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. febr. 6.; Bereczky Lóránd, Kritika, 1974. 3. sz. 20.; Fekete Judit, Magyar Nemzet, 1974. febr. 9.; Horváth Béla, Művészet, 1974. 15. évf. 1. sz. 47.; Miklós Pál, Jelenkor, 1974. 17. évf. 4. sz. 345.; Tasnádi Attila, Népszava, 1974. febr. 8.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 5. sz. 13.
- Simon Béla* festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1974. — Ism.: Aknai Tamás, Dunántúli Napló, 1974. júl. 28.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. aug. 7.; Koczogh Ákos, Jelenkor, 1974. 17. évf. 10. sz. 891–894. Képpel; Kőműves Gyula, Szabad Föld, 1974. aug. 11.; Székely András, Népszabadság, 1974. aug. 9.; Tasnádi Attila, Népszava, 1974. aug. 16.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 34. sz. 12.
- Sinkó Vera* textiltervező kiállítása. Bp. Nagytétényi Kastélymúzeum, 1974. — Ism.: Major Balázs, Vigília, 1974. 39. évf. 5. sz. 348.
- Somlai Vilma* grafikusművész kiállítása. Bp. Stúdió Galéria, 1974. — Ism.: P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1974. márc. 6.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 10. sz. 12.
- Somogyi János* festőművész falkepervei kiállítása. Bp. Nagytétényi Kastélymúzeum, 1974. — Ism.: H. Gy. Magyar Nemzet, 1974. aug. 10.
- Somogyi János* festőművész kiállítása. Zalaegerszeg, 1974. — Ism.: T. A. Zalai Hírlap, 1974. dec. 22.
- Soós István* grafikusművész kiállítása. Kaposvári Könyvtár, 1974. — Ism.: Troszt Tibor, Somogyi Néplap, 1974. nov. 5.
- Soproni Stöckert Károly* szobrászművész kiállítása. Sopron, Festőterem, 1974. — Ism.: Becht Rezső, Soproni Szemle, 1974. 28. évf. 3. sz. 271–274.; Szabó Jenő, Soproni Szemle, 1974. 28. évf. 3. sz. 275–281.; U. Gy. Kisalföld, 1974. ápr. 26.
- Stettner Béla* grafikusművész kiállítása. Veszprém, 1974. — Ism.: r-i Napló, 1974. dec. 24.
- Süli András* festőművész kiállítása. Balassagyarmat, 1974. — Ism.: Ördög Szilveszter, Napjaink, 1974. 13. évf. 3. sz. 12.
- Szabados Árpád* grafikusművész kiállítása. Bp. Helikon Galéria, 1974. — Ism.: NN. Ifjú Kommunista, 1974. jún. 6.
- Szabady Veronika* keramikumművész kiállítása. Balassagyarmat, 1974. — Ism.: Jánossy Ferenc, Nógrád, 1974. szept. 28.
- Szabady Veronika* szobrászművész kiállítása. Tata, 1974. (Rend. és kat. Horváth F.) Fővárosi Nyomda, Bp. 1974. 6. lev. illusztr. — 29 cm.
- Szabó Béla* festőművész gyűjteményes kiállítása. Bp. Magyar Mezőgazdasági Múzeum, 1974. (Rend. és kat. Gy. Szabó B.—Pogány Ö. G.) KAK, Offset Nyomda, Bp. 1974. 29 l. 2 t. — 20 cm. — Ism.: Székely András, Népszabadság, 1974. okt. 12.; Szij Rezső, Napjaink, 1974. 13. évf. 12. sz. 5.; Uő.: Utunk, 1974. szept. 20.
- Szabó Dezső* festőművész kiállítása. Szekszárd, 1974. — Ism.: Csányi László, Tolna m. Népújság, 1974. máj. 28.
- Szabó Iván* szobrászművész kiállítása. Eger, 1974. — Ism.: Farkas András, Népújság, 1974. máj. 15.
- Szabó László* grafikusművész kiállítása. Bp. Ferencvárosi Pincetárlat, 1974. — Ism.: Tasnádi Attila, Népszava, 1974. márc. 15.
- Szabó Marianne* textiltervező kiállítása. Székesfehérvár, István Király Múzeum, 1974. — Ism.: Loránt János, Magyar Hírlap, 1974. nov. 13.
- Szabó Sándor* festőművész kiállítása. Egerszeg, 1974. — Ism.: T. A. Zalai Hírlap, 1974. márc. 31.
- Szabó Vladimír* festőművész kiállítása. Bp. Csók Galéria, 1974. — Ism.: Miklós Pál, Jelenkor, 1974. 17. évf. 2. sz. 170.; Nagy Zoltán, The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 54. sz. 174–176.
- Szabó Vladimír* festőművész kiállítása. Vác, 1974. — Ism.: D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 2. sz. 135.
- Szalay Ferenc* festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1974. — Ism.: Bajor Nagy Ernő, Szabad Föld, 1974. máj. 12.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. máj. 8.; Csohány Kálmán, Csongrád m. Hírlap, 1974. máj. 12.; Dömötör János, Békés m. Népújság, 1974. jún. 9.; D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 7. sz. 499–501.; Gábor Eszter, Kritika, 1974. 7. sz. 28.; H. Gy. Magyar Nemzet, 1974. máj. 8.; Rózsa Gyula, Népszabadság, 1974. máj. 15.; Tandi Lajos, Délmagyarország, 1974. máj. 3. Uő.: Tiszatáj, 1974. 28. évf. 7. sz. 92–94.; Tasnádi Attila, Népszava, 1974. máj. 24.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 18. sz. 12.
- Szalay Ferenc* festőművész kiállítása. Mosonmagyaróvár, 1974. — Ism.: H. I. Kisalföld, 1974. okt. 12.
- Szandai Sándor* szobrászművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum, 1974. — Ism.: D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 4. sz. 277–278.; Horváth Béla, Művészet, 1974. 15. évf. 3. sz. 37. Képpel; h. Magyar Nemzet, 1974. márc. 7. és ápr. 12.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 11. sz. 13.
- Szarka Árpád* festőművész kiállítása. Sopron, Festőterem, 1974. — Ism.: Becht Rezső, Soproni Szemle, 1974. 28. évf. 3. sz. 271–274.; Szabó Jenő, Soproni Szemle, 1974. 28. évf. 3. sz. 275–281.; U. Gy. Kisalföld, 1974. ápr. 26.
- Szathmáry Györgyi* szobrászművész kiállítása. Szeged, 1974. — Ism.: Tandi Lajos, Délmagyarország, 1974. febr. 17.
- Szántó Piroška* festőművész kiállítása. Bp. Helikon Galéria, 1974. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 30. sz. 12.
- Szántó Piroška* festőművész kiállítása. Szentendrei Galéria, 1974. — Ism.: D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 9. sz. 634–635.; H. Gy. Magyar Nemzet, 1974. júl. 17.; (hm) Esti Hírlap, 1974. júl. 18.; Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. júl. 10.; Oelmacher Anna, Pest m. Hírlap, 1974. júl. 3.
- Szekerés Károly* iparművész kiállítása. Veszprém, Bakonyi Múzeum, 1974. — Ism.: P. Brestyánszky Ilona, Ipari Művészet, 1974. 4. sz. 24–26.
- Szemethy Imre* grafikusművész kiállítása. Bp. Stúdió Galéria, 1974. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. szept. 11. H. Gy. Magyar Nemzet, 1974. aug. 15.; Székely András, Népszabadság, 1974. aug. 23.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 32. sz. 13.
- Szendőfi Pál* grafikusművész kiállítása. Komárom, 1974. — Ism.: (is) Dolgozók Lapja, 1974. márc. 24.
- Szentirmai Zoltán* szobrászművész kiállítása. Bp. Stúdió Galéria, 1974. — Ism.: P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1974. okt. 2.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 40. sz. 12.
- Székelyhidai Attila* festőművész kiállítása. Békéscsaba, 1974. — Ism.: Dér László, Békés m. Népújság, 1974. okt. 13.
- Szilády Nándor* grafikusművész kiállítása. Bp. Helikon Galéria, 1974. — Ism.: H. Gy. Magyar Nemzet, 1974. máj. 21.; Horváth Teréz, Népszava, 1974. máj. 10.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1974. máj. 21.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 18. sz. 12.
- Szirák Endre* grafikusművész kiállítása. Bp. Helikon Galéria, 1974. — Ism.: h. Magyar Nemzet, 1974. nov. 5.; Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. okt. 30.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1974. nov. 6.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 46. sz. 12.
- Szitis Erzsébet* festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf Terem, 1974. — Ism.: Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. jún. 12.
- Szok István* festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1974. — Ism.: H. Gy. Magyar Nemzet, 1974. aug. 15.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 34. sz. 12.
- Szomorú János* festőművész kiállítása. Bp. Kassák Művelődési Ház, 1974. — Ism.: D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 10. sz. 710–713.
- Szölőssy Enikő* szobrászművész kiállítása. Bp. Helikon Galéria, 1974. — Ism.: H. Gy. Magyar Nemzet, 1974. aug. 15.; Gábor Eszter, Művészet, 1974. 15. évf. 9. sz. 22–24. Képpel; Székely András, Népszabadság, 1974. aug. 30.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 34. sz. 12.
- Szönyvi István* festőművész kiállítása. Esztergom, Petőfi Művelődési Ház, 1974. — Ism.: D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 9. sz. 634–635.
- Szönyvi István* 50 rézkarca. Miskolci Képtár, 1974. — Ism.: (benedek) Északmagyarország, 1974. júl. 10.
- Szurcsik János* festőművész kiállítása. Szombathely, 1974. — Ism.: -zentai- Vas Népe, 1974. szept. 8.
- Tamás Ervin* festőművész kiállítása. Derecske, 1974. — Ism.: Tóth Ervin, Hajdúbihari Napló, 1974. dec. 29.
- Tar István* szobrászművész emlékkiállítása. Bp. Magyar Nemzeti Galéria, 1972. — Ism.: Vidos Zoltán, Magyar Építőművészet, 1974. 1. sz. 56. Képpel.
- Talos Gyula* iparművész kiállítása. Bp. Magyar Építészeti Múzeum, 1974. — Ism.: Mezei Ottó, Ipari Művészet, 1974. 4. sz. 20–23. Képpel.
- Tápay Lajos* festőművész kiállítása. Szeged, Bartók Művelődési Központ, 1974. — Ism.: Honti Katalin, Csongrád m. Hírlap, 1974. dec. 24.; Tandi Lajos, Délmagyarország, 1974. dec. 17.
- Telcs Endre* és tanítványai kiállítása. Bp. Magyar Nemzeti Galéria

- Baja, Türr István Múzeum, 1974. (Rend. és kat. Csengeryné, Nagy Zs.) Révai Nyomda, Bp. 1974. 72 l. illusztr. — 24 × 21 cm.
- Tenk László festőművész kiállítása. Nyírbátor, 1974. — Ism.: Tarczy Péter, Keletmagyarország, 1974. ápr. 3.
- Tenkács Tibor festőművész kiállítása. Bp. I. István Gimnázium, 1974. — Ism.: h. Magyar Nemzet, 1974. nov. 16.
- Tenkács Tibor festőművész kiállítása. Debrecen, Csokonai Klub, 1974. — Ism.: Tóth Ervin, Hajdúbihari Napló, 1974. jún. 4.
- Tihanyi Lajos festőművész kiállítása. Bp. Magyar Nemzeti Galéria, 1973. — Ism.: Mezei Ottó, Magyar Építőművészet, 1974. 5. sz. 54. Képpel.
- Tilles Béla festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf Terem, 1974. — Ism.: h. Magyar Nemzet, 1974. nov. 16.; Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. nov. 6.; Szabó Ernő, Hajdúbihari Napló, 1974. nov. 9.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 46. sz. 12.
- Topor András festőművész kiállítása. Debrecen, 1974. — Ism.: Tenk László, Hajdúbihari Napló, 1974. máj. 19.
- Tornyai János festőművész kiállítása. Szentendrei Galéria, 1974. — Ism.: D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 2. sz. 134.
- Torok Sándor festőművész kiállítása. Pécs, 1974. — Ism.: Székelyhidi Ágoston, Jelenkor, 1974. 17. évf. 5. sz. 448–449. Képpel.
- Torok Sándor festőművész kiállítása. Szeged, 1974. — Ism.: Tandí Lajos, Délmagyarország, 1974. szept. 7.
- Tóvári Tóth István festőművész kiállítása. Szombathely, 1974. — Ism.: Zentai Pál, Vas Nép, 1974. nov. 17.
- Tóth Imre festőművész kiállítása. Miskolc, Szőnyi István Terem, 1974. — Ism.: G. Déli Hírlap, 1974. aug. 8.; (benedek) Északmagyarországi, 1974. aug. 8.
- Tóth Menyhért festőművész kiállítása. Kecskemét, 1974. — Ism.: Ablonczy László, Magyar Hírlap, 1974. szept. 19.
- Túri Endre festőművész kiállítása. Kiskunhalas, 1974. — Ism.: K. Gy. Petőfi Népe, 1974. máj. 14.
- Udvardi Erzsébet festőművész kiállítása. Bp. Csók Galéria, 1974. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. ápr. 3.; D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 6. sz. 422–424.; R. I. Napló, 1974. márc. 30.; Székely András, Kritika, 1974. 6. sz. 21–22.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1974. ápr. 7.; Tasnádi Attila, Népszava, 1974. ápr. 19.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 14. sz. 12.
- Udvardi Erzsébet festőművész kiállítása. Balaton Galéria, 1974. — Ism.: Harangozó Márta, Esti Hírlap, 1974. júl. 25.; Heitler László, Életünk, 1974. 5. sz. 451.; (Koncz) Napló, 1974. júl. 20.; NN. Napló, 1974. júl. 15.; Tasnádi Attila, Népszava, 1974. aug. 25.; Tóbiás Áron, Tükör, 1974. aug. 27.; Zentai Pál, Vas Nép, 1974. júl. 28.
- Uhrig Zsigmond festőművész kiállítása. Göd, József Attila Művelődési Ház, 1974. — Ism.: Menyhárt László, Pest m. Hírlap, 1974. okt. 15.
- Újházi Péter festőművész kiállítása. Bp. Stúdió Galéria, 1974. — Ism.: H. Gy. Magyar Nemzet, 1974. júl. 18.; Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. júl. 17.; Székely András, Népszabadság, 1974. júl. 26.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 30. sz. 12.
- Vajda Júlia festőművész kiállítása. Székesfehérvár, István Király Múzeum, 1974. (Rend. és kat. K. Kovalovszky M.) Fejér m. Nyomda, Székesfehérvár, 1974. 10. lev. illusztr. — 24 cm. — Ism.: Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. júl. 17.; Szabó Júlia, Művészet, 1974. 15. évf. 7. sz. 25–26. Képpel; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 32. sz. 13.
- Valkó László grafikusművész kiállítása. Bp. Ferencvárosi Pincetárlat, 1974. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 10. sz. 12.
- Vassányi Béla fotókiállítása. Bp. Fényes Adolf Terem, 1974. — Ism.: Albertini Béla, Fotóművészet, 1974. 17. évf. 3. sz. 55–56.; F. I. Magyar Nemzet, 1974. márc. 27.
- Vasváry János festőművész emlékkiállítása. Kaposvár, 1974. — Ism.: Tasnádi Attila, Népszava, 1974. nov. 29.
- Váli Desző festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf Terem, 1974. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. dec. 4.; h. Magyar Nemzet, 1974. dec. 13.
- Várnagy Ildikó szobrászművész kiállítása. Bp. 1973. — Ism.: Horváth György, The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 53. sz. 194–196. Képpel.
- Vecsési Sándor festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1974. (Rend. és kat. Baranyai J.—Balogh I.) Nyomdaipari Szakmunkásképző Intézet Nyomdája, Bp. 1974. 10. lev. illusztr. — 22 × 20 cm. — Ism.: D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 12. sz. 854–855.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1974. szept. 11.; Tasnádi Attila, Népszava, 1974. szept. 19.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 38. sz. 12.
- Vedres Márk firenzei szobrai c. kiállítás. Bp. Magyar Nemzeti Galéria, 1974. (Rend. és kat. Csap. E. Bev.: Kassák L.) Fővárosi Nyomda, Bp. 1974. 24 l. illusztr. — 23 × 21 cm. Franciául is. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. ápr. 10.; D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 6. sz. 422–424.; h. Magyar Nemzet, 1974. ápr. 24.; NN. Tükör, 1974. ápr. 30.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1974. ápr. 19.; (tasnádi) Népszava, 1974. ápr. 18.
- Végh András festőművész kiállítása. Bp. Stúdió Galéria, 1974. — Ism.: h. Magyar Nemzet, 1974. jún. 12.; Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. jún. 5.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1974. jún. 7.
- Végvári I. János festőművész kiállítása. Esztergom, 1974. — Ism.: D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 8. sz. 562–563.; Jenkei János, Dolgozók Lapja, 1974. júl. 3.
- Végvári I. János festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1974. — Ism.: Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. jún. 19. P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1974. jún. 21.
- Vén Emil festőművész kiállítása. Hódmezővásárhely, 1974. — Ism.: Dömötör János, Csongrád m. Hírlap, 1974. jan. 31.
- Vida Gyula faliszőnyegek c. kiállítás. Pécs, 1974. — Ism.: Szluka Emil, Dunántúli Napló, 1974. ápr. 14.
- Vilt Tibor szobrászművész kiállítása. Bp. Petőfi Múzeum, 1974. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. ápr. 10.; Horváth Teréz, Népszava, 1974. máj. 10.; h. Magyar Nemzet, 1974. ápr. 23.; Rózsa Gyula, Népszabadság, 1974. ápr. 10.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 16. sz. 13.
- Vilt Tibor szobrászművész kiállítása. Tihanyi Múzeum, 1974. (Rend. és kat. Néray K.) Zrínyi Nyomda, Bp. 1974. 42 lev. illusztr. — 23 × 20 cm. — Ism.: Benedek Miklós, Északmagyarország, 1974. júl. 17.; Harangozó Márta, Esti Hírlap, 1974. júl. 17.; Heitler László, Életünk, 1974. 5. sz. 449–450.; Horváth György, Magyar Nemzet, 1974. júl. 7.; Illyés Mária, Kritika, 1974. 9. sz. 31.; Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. júl. 3.; Rózsa Gyula, Népszabadság, 1974. júl. 28.; Terényi István, Somogyi Néplap, 1974. júl. 19.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 31. sz. 13.
- Vincze László festőművész kiállítása. Esztergom, 1974. — Ism.: Cs. Nagy Lajos, Dolgozók Lapja, 1974. nov. 28.
- Zala Tibor grafikusművész kiállítása. Tata, Művelődési Központ, 1974. — Ism.: (jenkei) Dolgozók Lapja, 1974. okt. 9.
- Zalaváry Miklós festőművész kiállítása. Győr, Képcsarnok, 1974. — Ism.: Puskás Csaba, Kisalföld, 1974. okt. 20.
- Zákány Eszter keramikumművész kiállítása. Bp. Fővárosi Művelődési Ház, 1974. — Ism.: Nyerges Éva, Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 3. sz. 37.
- Zentai Pál festőművész kiállítása. Csona, 1974. — Ism.: Kulcsár, Vas Nép, 1974. máj. 14.; P. Vas Nép, 1974. máj. 10.; Pozsgai, Kisalföld, 1974. máj. 10.; (Szapudi) Kisalföld, 1974. máj. 15.
- Zoltán Mária Flóra festőművész kiállítása. Bp. 1973. — Ism.: Frank János, The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 55. sz. 106–108.
- Zombori László festőművész kiállítása. Bp. Mednyánszky Terem, 1974. — Ism.: Akác László, Délmagyarország, 1974. szept. 18.
- Zombory Éva grafikusművész kiállítása. Tokaj, 1974. — Ism.: Dománovszky György, The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 54. sz. 185–187. Képpel.

c) Csoportkiállítások

AJKA

Tavaszi Tárlat, 1974. — Ism.: NN. Napló, 1974. márc. 26.; R. I. Napló, 1974. ápr. 4.

BÉKÉSCSABA

Munkácsy Mihály Múzeum

Alföldi Tárlat, 17. 1974. (Rend. és kat. Gaubek K.—Kiss M.) Dürer Nyomda, Békéscsaba—Gyula, 1974. 38 l. illusztr. — 20 cm. — Ism.: Tasnádi Attila, Népszava, 1974. ápr. 26.

BUDAPEST

Fővárosi Tanács Bemutatóterem

Belsőépítéset 1974 c. kiállítás. (Rend. és kat. Hajdúné, Kovács A. Bev. Major M., Bereczky L.) ETK Nyomda, Bp. 1974. — 42 lev. illusztr. — 20 × 18 cm.

Budavári Palota

Igy ének a budapestiek a XVIII. századtól napjainkig. c. kiállítás. (Rend. és kat. Gál É.—Létay V.) Zala m. Nyomda, Zalaegerszeg, 1974. — 28 l. illusztr. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. jún. 1.; Fancsovits György, A Magyar Munkásmozgalmi Múzeum Közleményei, 1974/3. Bp. 1974. 41–44.; (g. a.) Budapest, 1974. 12. évf. 5. sz. 33–35. Képpel.

Csepel Galéria

A mai magyar iparművészet c. kiállítás. — Ism.: Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. jún. 12.

Hegyaljai Tárlat. — Ism.: Berecz József, Északmagyarország, 1974. jan. 16.

Csontváry Terem

Shakespeare illusztrációk c. kiállítás. 1974. — Ism.: Horváth Teréz, Népszava, 1974. júl. 26.; H. Gy. Magyar Nemzet, 1974. júl. 18.

Derkovits Terem

Fiatal iparművészek kiállítása. 1974. — Ism.: Horváth Teréz, Népszava, 1974. febr. 1.; Székely András, Népszabadság, 1974. febr. 5.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 10. sz. 12.

Ernst Múzeum

Amatőr képművészek kiállítása. 1974. — Ism.: Bojár Iván, Kritika, 1974. 3. sz. 6–7.

Stúdió 73. c. kiállítás. — Ism.: Miklós Pál, Jelenkor, 1974. 17. évf. 2. sz. 172–173.; Molnár Zsolt, Magyar Ifjúság, 1974. jan. 25.; Nagy Ildikó, Művészet, 1974. 15. évf. 3. sz. 42.; P. Szűcs Julianna, Kritika, 1974. 2. sz. 28–29.

Stúdió 74. kiállítás. (Rend. és kat. Frank J.) Bp. 1974. Zala m. Nyomda, Zalaegerszeg, 1974. 20 lev. illusztr. — 20 × 22 cm. — Ism.: D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 12. sz. 854–855.; Horváth Teréz, Népszava, 1974. nov. 1.; Lócsa Lajos, Népszabadság, 1974. nov. 12.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1974. szept. 24.; Molnár Zsolt,

Magyar Ifjúság, 1974. szept. 10.; Nagy Ildikó, Kritika, 1974. 11. sz. 28–29.; Passuth Krisztina, Tükör, 1974. okt. 8.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1974. okt. 4.; Tasnádi Attila, Népszava, 1974. okt. 8.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 39. sz. 12.

F i a t a l M ű v é s z e k K l u b j a
Kép-vers c. kiállítás, 1974. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 10. sz. 12.

F I M B e m u t a t ó t e r e m
Stúdió kiállítás, 1974. — Ism.: Dvorszky Hedvig, Ipari Művészet, 1974. 6. sz. 30–31.

G a n z M ű v e l ő d é s i H á z
Szocialista képzőművészek csoportjának kiállítása, 1974. — Ism.: Kriszt György, Ganz Mávag, 1974. dec. 6.

I p a r m ű v é s z e t i M ű z e u m
A LATEX Stúdió kiállítása, 1974. — Ism.: Jámorné, Burián Judit, Ipari Művészet, 1974. 6. sz. 23.

A terművészetek határai I. Gótika c. kiállítás, 1974/75. (Rend. és kat. Vadász E.) NPI. Bp. 1974. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. dec. 18, 19.; (byp) Magyar Hírlap, 1974. nov. 11.; Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. okt. 30.; Radocsay Dénes, Műzsák, Múzeumi Magazin, 1974. 3. sz. 4–6. Képpel; Székely András, Népszabadság, 1974. nov. 12.

Diplomakiállítás, 1974. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 6. sz. 12.

Mai magyar iparművészet 2. c. kiállítás, 1974. (Rend. és kat. Koroknay É. — Péter M.) Magyar Hírdető, Révai Nyomda, Bp. 1974. 59 l. illusztr. — 23 cm.

Magyarországi szerb ikonok c. kiállítás, 1974. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. máj. 4.; Faludy Anikó, Művészet, 1974. 15. évf. 8. sz. 30–31. Képpel; Fekete Judit, Magyar Nemzet, 1974. ápr. 27.; Harangozó, Ésti Hírlap, 1974. ápr. 26.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1974. ápr. 30.; Passuth Krisztina, Tükör, 1974. jún. 4.; (tasnádi) Népszava, 1974. máj. 16.

Ülőbátor kiállítás, 1974. — Ism.: Mezei Gábor, Ipari Művészet, 1974. 6. sz. 20–22.

K u l t u r á l i s K a p c s o l a t o k I n t é z e t e
Alkalmazott grafika c. kiállítás, 1974. — Ism.: Vadas József Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 4. sz. 13.

„70 x 100” c. kiállítás, 1974. — Ism.: Miklós Pál, Jelenkor, 1974. 17. évf. 4. sz. 343.

M a g y a r K e r e s k e d e l m i é s V e n d é g l á t ó i p a r i M ű z e u m
Állandó kiállítás, 1974. — Ism.: B. Szűcs Margit és Nagy Anikó Budapest, 1974. 12. évf. 4. sz. 24–27. Képpel.

M a g y a r N e m z e t i G a l é r i a
A szocialista képzőművészek csoportjának kiállítása, 1974. (Rend. és kat. Ecsery E.) Fővárosi Nyomda, Bp. 1974. 11 lev. illusztr. — 20 x 22 cm.

Megyék népművészeti kiállítása, 1973. — Ism.: Hoffmann Tamás, The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 55. sz. 191–193. Képpel.

Régi művészet c. kiállítás, 1974. (Rend. és kat. Gerevichné, — Török Gy.) Révai Nyomda, Bp. 1974. 64 lev. illusztr. — 23 x 20 cm. — Ism.: P. Brestyánszky Ilona, Nők Lapja, 1974. szept. 14.; Tasnádi Attila, Népszava, 1974. júl. 12.

Vásárhelyi tárlat, (1964–1973) 1974. (Rend. és kat. Dömötör J. — Németh J. Bev. Németh L.) Fővárosi Nyomda, Bp. 1974. 60 lev. illusztr. — 23 x 21 cm. — Ism.: H. Gy. Magyar Nemzet, 1974. júl. 30.; Kömüves Gyula, Szabad Föld, 1974. júl. 28.; Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. júl. 31.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1974. júl. 24.

M a g y a r N e m z e t i M ű z e u m
Magyarország a századfordulón c. kiállítás, 1974. (Rend. és kat. Berta F. — Dózsa K. — Vigh K.) NPI. Bp. 1974. 12 l. 10 t. — 21 cm. — Ism.: Szabó György, Műzsák, Múzeumi Magazin, 1974. 4. sz. 2–4. Képpel.

Mesterségek kialakulása az V. — XIV. században c. kiállítás, 1974. — Ism.: Nagy Emese, Archeológiai Értesítő, 1974. 101. k. 1 sz. 146–147.

500 éves a magyar könyvnyomtatás c. kiállítás, 1973. Ism.: Holl Béla, Magyar Könyvszemle, 1974. 90. évf. 3–4. sz. 360–363.

Történelmi karikatúrák c. kiállítás, 1974. — Ism.: Lóska Lajos, Népszabadság, 1974. nov. 27.

M ű c s a r n o k
Angyalföldi képző és iparművészeti kiállítás, 1974. — Ism.: Miklós Pál, Jelenkor, 1974. 17. évf. 4. sz. 343.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 4. sz. 13.

II. Nemzetközi kisplasztikai biennálé, 1973. — Ism.: Németh Lajos, Lajos, The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 54. sz. 171–173. Képpel; Rideg Gábor, Művészet, 1974. 15. évf. 1. sz. 1–2.

O r s z á g o s M ű s z a k i M ű z e u m
Az ember és műszerei c. kiállítás, 1974. — Ism.: Oszeteczy Gábor, Ipari Művészet, 1974. 2. sz. 27–29.

O r s z á g o s S z é c h é n y i K ö n y v t á r
Ötszáz éves a magyar könyvnyomtatás c. kiállítás, 1974. — Ism.: Sz. R. Ipari Művészet, 1974. 2. sz. 29.

R á c k e v e
Ló és lovas a magyar képzőművészetben c. kiállítás, 1974. — Ism.: Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1974. júl. 27.

Stúdió Galéria
Mozaikeerkek bemutatója, 1974. — Ism.: h. Magyar Nemzet, 1974. jún. 26.

S z é p m ű v é s z e t i M ű z e u m
Száz politikai plakát c. kiállítás, 1974. — Ism.: Lánicz Sándor, Kritika, 1974. 1. sz. 26–27.

DEBRECEN
Kossuth Lajos Tudomány Egyetem
Debreceni Országos Nyári Tárlat, 4. 1974. (Rend. Uryné, — Szabó L.) Alföldi Nyomda, Debrecen, 1974. 16 lev. illusztr. — 24 cm. — Ism.: Á. Sz. J. Keletmagyarország, 1974. júl. 14.; NN. Hajdúbihari Napló, 1974. júl. 2.; Szabó Ernő, Hajdúbihari Napló, 1974. júl. 12.

Őszi Tárlat. — Ism.: Székelyhidi Ágoston, Hajdúbihari Napló, 1974. dec. 3.

M e d g e s s y T e r e m
Tájkép, 1974. c. kiállítás. — Ism.: Szabó Ernő, Hajdúbihari Napló, 1974. júl. 3.

N é p m ű v e l é s i I n t é z e t
Népi szobrászat c. kiállítás, 1974. — Ism.: Pap Gábor, Művészet, 1974. 15. évf. 10. sz. 23–25. Képpel.

P e d a g ó g u s S z a k s z e r v e z e t
Virágos exlibrisek, 1974. — Ism.: Fényes Kálmán, Hajdúbihari Napló, 1974. aug. 23.

Politikai plakátok, 1974. — Ism.: Tóth Ervin, Hajdúbihari Napló, 1974. aug. 16.

D U N A Ú J V Á R O S
Uitz Terem
Őszi Tárlat, 1974. — Ism.: K. D. Dunaújvárosi Hírlap, 1974. nov. 12.; S. Boda András, Fejérmegyei Hírlap, 1974. nov. 10.

E G E R
Gárdonyi Géza Színház
Országos Akvarell Biennálé, 4. 1974. (Rend. Kovács B. Bev. Végvári L.) Nógrád m. Nyomda, Balassagyarmat, 1974. 22 lev. illusztr. 22 x 20 cm. — Ism.: Farkas András, Népiújság, 1974. szept. 6.; Gyenes András, Képes Újság, 1974. szept. 28.; Rózsa Gyula, Népszabadság, 1974. szept. 21.; Illyés Mária, Kritika 1974. 11. sz. 28.; Kovács Gyula, Művészet, 1974. 15. évf. 9. sz. 28–29. Képpel.

Heves megyei képzőművészek tárlata, 1974. — Ism.: Farkas András, Népiújság, 1974. jan. 27.

R u d n a y T e r e m
Egri festők kiállítása, 1974. — Ism.: Farkas András, Népiújság, 1974. nov. 29.

Fiatl iparművészek kiállítása, Eger, 1974. — Ism.: (Farkas) Népiújság, 1974. febr. 26.

ESZTERGOM
Keresztény Múzeum Könyvtára
Könyvek és oklevelek Esztergomról, 1974. — Ism.: Kovács Zoltán, Magyar Könyvszemle, 1974. 90. évf. 1–2. sz. 186–189.

M ű v e l ő d é s i H á z
A Sigillum csoport kiállítása, 1974. — Ism.: -csolnoki- Dolgozók Lapja, 1974. okt. 15.

GYOMA
Szegedi művészek kiállítása, 1974. — Ism.: Beck Zoltán, Békés m. Népiújság, 1974. máj. 12.

GYŐR
Xantus János Múzeum
III. Kisalföldi Tárlat, 1974. — Ism.: Heitler László, Jelenkor, 1974. 17. évf. 12. sz. 1110–1111.; (Kloss) Kisalföld, 1974. okt. 25.; Salamon Nándor, Napló, 1974. márc. 16.

Kolozsvári Ernő múgyújtó kiállítása. — Ism.: D. I. Vigilia, 1974. 39. évf. 10. sz. 710–713.; Lukácsy András, Magyar Hírlap, 1974. júl. 29.; Rózsa Gyula, Népszabadság, 1974. aug. 7.

Szabolcsi művészek kiállítása, 1974. — Ism.: B. L. Kisalföld, 1974. júl. 6.; Salamon Nándor, Keletmagyarország, 1974. júl. 28.

Tiszteltetés a szülőföldnek c. kiállítás, 1974. — Ism.: Szapudi András, Kisalföld, 1974. nov. 6.

HATVAN
Fiatl szobrászok és ffaragók kiállítása, 1974 — Ism.: R. Gy. Népszabadság, 1974. ápr. 19.

Magyar tájak biennáléja, 1974. — Ism.: Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1974. dec. 3.

HÓDMEZŐVÁSÁRHELY
Tornyay János Múzeum
Déalföldi Tárlat, 10. 1974. (Rend. Dömötör J. kat. Hézső F.) Szegedi Nyomda, 1974. 24 lev. illusztr. — 20 x 18 cm.

Vásárhelyi Őszi Tárlat, 1974. (Kat. bev. Bereczky L.) Szegedi Nyomda, 1974. 26 lev. illusztr. — 19 x 17 cm. — Ism.: Illyés Mária, Kritika, 1974. 12. sz. 22.; Szabó Endre, Csongrád m. Hírlap, 1974. okt. 20.; R. Gy. Népszabadság, 1974. okt. 23.; Tandí Lajos, Dél-magyarország, 1974. okt. 8.; Tasnádi Attila, Népszava, 1974. okt. 23.

KAPOSVÁR
Somogyi Képtár
I. Dunántúli Tárlat, 1974. — Ism.: Losonci Miklós, Életünk, 1974. 1. sz. 65–67.

Nagybányai festőművészek kiállítása, 1974. — Ism.: Horányi Barna, Somogyi Néplap, 1974. ápr. 4.

KECSKEMÉT**Katona József Múzeum**

A magyar könyv 500 éves c. kiállítás. 1974. — Ism.: Adorján Imréné, Magyar Könyvszemle, 1974. 90. évf. 3-4. sz. 363-364.

Téli Tárlat. 1974. — Ism.: Halász Ferenc, Petőfi Népe, 1974. dec. 18.

KESZTHELY**Balaton Múzeum**

7. Balatoni Nyári Tárlat. 1974. — Ism.: Heitler László, Életünk, 1974. 5. sz. 450-451.; H. B. Somogyi Néplap, 1974. aug. 3.; Lánosz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. júl. 24.; Tasnádi Attila, Népszava, 1974. júl. 21.

KISKUNFÉLEGYHÁZA**Kiskun Múzeum**

Bács Kiskun megyei képzőművészek kiállítása. 1973/74. — Ism.: Süsmegi György, Forrás, 1974. 6. évf. 2. sz. 69-72.

KOMÁROM**Csokonai Művelődési Központ**

A Vajda Lajos Stúdió kiállítása. 1973. — Ism.: -ez- Dolgozók Lapja, 1974. jan. 24.

MAKÓ**Művelődési Központ**

A Maros menti művésztelep kiállítása. 1974. — Ism.: Mary György, Csongrád m. Hírlap, 1974. ápr. 23.

MEZŐKÖVESD**Művelődési Központ**

A Nyolcak festészete c. kiállítás. 1974. (Rend. és kat. Borbély L.) Mezőkövesd, 1974. Borsod m. Nyomda, Miskolc, 12 lev. illusztr. — 22 × 20 cm.

MEZŐTÚR

VI. Megyei képző ipar és népművészeti kiállítás. 1974. — Ism.: Egry Mária, Szolnok m. Néplap, 1974. ápr. 30.

MISKOLC**Herman Ottó Múzeum**

Ember és munka c. kiállítás. 1974. — Ism.: NN. Déli Hírlap, 1974. okt. 3.

József Attila Könyvtár

Rajzok. 1974. — Ism.: Csutorás Annamária, Északmagyarország, 1974. ápr. 27.; Cs. A. Északmagyarország, 1974. máj. 17. M. Déli Hírlap, 1974. ápr. 24.; Végvári Lajos, Napjaink, 1974. 13. évf. 6. sz. 7.

Tavaszi Tárlat. 1974. — Ism.: Bereczky Lóránd, Napjaink, 1974. 13. évf. 6. sz. 12.

Miskolci Galéria

VII. Országos Grafikai Biennálé. 1974. — Ism.: Bereczky Lóránd, Napjaink, 1974. 13. évf. 2. sz. 12.; Rózsa Gyula, Kritika, 1974. 2. sz. 28.; Végvári Lajos, Borsodi Szemle, 1974. 10. évf. 1. sz. 60-64.

Téli Tárlat. 1974. (Rend. és kat. Kovács B.—Szakál E.) Borsod m. Nyomda, Miskolc, 1974. 24 lev. illusztr. — 22 × 20 cm.

bm. Északmagyarország, 1974. dec. 3.; Rideg Gábor, Északmagyarország, 1974. dec. 8.

Miskolci Képtár

Első Országos Díszlet és Jelméztér Triennálé. 1974. — Ism.: Homoródy Emma, Művészet, 1974. 15. évf. 6. sz. 44-45. Képpel.; h. Magyar Nemzet, 1974. jún. 20.

Régi miskolci festők c. kiállítás. 1974. — Ism.: (benedek) Északmagyarország, 1974. júl. 10.

NAGYMAROS

Nyári Tárlat. 1974. — Ism.: Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1974. júl. 20.

NYÍREGYHÁZA**Mezőgazdasági Főiskola**

Alföldi festészet c. kiállítás. 1974. — Ism.: Szabó Attila, Keletmagyarország, 1974. márc. 22.

Harminc év. 1974. — Ism.: Tasnádi Attila, Népszava, 1974. máj. 31. 19. Őszi Tárlat. 1974. — Ism.: A. Szabó János, Keletmagyarország, 1974. okt. 20.

A sóstói művésztelep kiállítása. 1974. — Ism.: Koroknay Gyula, Keletmagyarország, 1974. okt. 5.

OROSHÁZA

Békési Tárlat. 1974. — Ism.: Réthy István Békés m. Népújság, 1974. szept. 22.; Seleszt Ferenc, Békés m. Népújság, 1974. szept. 8.

PÉCS**Déryné utcai kiállítóterem**

A pécsi grafikai műhely kiállítása. 1974. — Ism.: Romváry Ferenc, Dunántúli Napló, 1974. dec. 18.

Természet, látás, alkotás c. kiállítás. 1974. Miklós Pál, Jelenkor, 1974. 17. évf. 4. sz. 346-347.; Lantos Ferenc, Jelenkor, 1974. 17. évf. 1. sz. 49-52. — Ism.: B. Pilaszanovich Irén, Dunántúli Napló, 1974. jan. 30.; Rózsa Gyula, Népszabadság, 1974. febr. 19.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 24. sz. 13.

Zalai művészek Pécssett. 1974. — Ism.: Artner Tivadar, Népszabadság, 1974. márc. 29.; B. Pilaszanovich Irén, Dunántúli Napló, 1974. márc. 20.; Romváry Ferenc, Jelenkor, 1974. 17. évf. 5. sz. 446-447.

Janus Pannónius Múzeum

Magyar aktivisták c. kiállítás. 1973/74. — Ism.: N. Z. The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 54. sz. 179-180.; Passuth Krisztina, Ars Hungarica, 1974. II. évf. 1. sz. 205-213.

Országos Képzőművészeti Biennálé. 4. 1974. (Rend. és kat. Romváry F.) Szikra Nyomda, Pécs, 1974. 18 l. illusztr. — 22 cm. — Ism.: Gábor

Eszter, Kritika, 1974. 12. sz. 22-23.; Lánosz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. nov. 1.; Rideg Gábor, Dunántúli Napló, 1974. okt. 20.; Rideg Gábor, Művészet, 1974. 15. évf. 10. sz. 4. Képpel.; Rózsa Gyula, Népszabadság, 1974. okt. 15.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 44. sz. 13.

Pécsi kerámia c. kiállítás. 1974. — Ism.: NN. Magyar Hírlap, 1974. júl. 11.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 24. sz. 13.

SÁLGÓTARTJÁN

Vásárhelyi művészek kiállítása. 1974. — Ism.: Pál József, Palócföld, 1974. 2. sz. 25-27.

SIKLÓS

Kerámia Symposion. 1974. (Kat. Csenkey E.—Gádor I.) 1974. Szikra Nyomda, Pécs, 1974. 6 lev. illusztr. — 22 × 23 cm.

SZEGED**Móra Ferenc Múzeum**

X. Délalföldi Tárlat, 1974. — Ism.: Horváth Teréz, Népszava, 1974. jún. 14.; Szabó Endre, Csongrád m. Hírlap, 1974. máj. 6.; Uő.: Délmagyarország, 1974. máj. 26.; Tandí Lajos, Délmagyarország, 1974. máj. 21.

Kortárs művészet c. kiállítás. — 1974. — Ism.: Tandí Lajos, Délmagyarország, 1974. okt. 6.

Szegedi Nyári Tárlat, 1974. (Rend. és kat. Szamosi F.—D. Fehér Zs.) Szegedi Nyomda, 1974. 26 lev. illusztr. — 22 × 20 cm. — Ism.: Neuberger Róbert, Dolgozók Lapja, 1974. aug. 23.; Tandí Lajos, Délmagyarország, 1974. júl. 23.; Tasnádi Attila, Népszava, 1974. aug. 14.

Vásárhelyi mai építészet c. kiállítás. 1974. — Ism.: Papp Zoltán, Csongrád m. Hírlap, 1974. febr. 28.

Zene az exlibrisen c. kiállítás. 1974. — Ism.: Havasi Z. Gábor, Könyvtáros, 1974. 24. évf. 4. sz. 232.

SZENTENDRE**Ferenczy Károly Múzeum**

A Ferenczy család művészete c. kiállítás. 1974. — Ism.: Békés István, Pest m. Hírlap, 1974. febr. 23.; Lőkös Zoltán, Népszava, 1974. febr. 26.

SZÉKESFEHÉRVÁR**Csók István Képtár**

Európai iskola c. kiállítás. 1973. — Ism.: Miklós Pál, Jelenkor, 1974. 17. évf. 2. sz. 165-168. Nagy Zoltán, The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 55. sz. 187-191. Képpel.; P. Szűcs Julianna, Művészet, 1974. 15. évf. sz. 23-25. Képpel.

István Király Múzeum

Tizenegy fiatal képzőművész kiállítása. 1974. (Rend. és kat. Kovács P.) Fejér m. Nyomda, Székesfehérvár, 1974. 11 t. — 32 cm.

Északdunántúli képzőművészek kiállítása. 6. 1974. (Rend. Kovács P.) Fejér m. Nyomda, Székesfehérvár, 1974. 10 lev. illusztr. — 24 × 21 cm. — Ism.: B. E. Napló, 1974. szept. 14.; (neuberger) Dolgozók Lapja, 1974. szept. 29.; Pogány Gábor, Életünk, 1974. 6. sz. 545-549.; Salamon Nándor, Kisalföld, 1974. szept. 7.; Vincze István, Fejér m. Hírlap, 1974. szept. 8.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 17. sz. 12.

SZOLNOK**Galéria**

Mi hoztuk az időt c. kiállítás. 1974. — Ism.: Majoros Károly, Jászkunság, 1974. 20. évf. 1. sz. 22-24.

Damjanich János Múzeum

500 éves a magyarországi könyvnyomtatás. 1974. — Ism.: Haiman György, Jászkunság, 1974. 20. évf. 3-4. sz. 142-145.

Téli tárlat. 1974. — Ism.: Egri Mária, Szolnok m. Hírlap, 1974. dec. 8.

SZOMBATHELY**Derkovits Gyula Iskola**

Derkovits ösztöndíjasok kiállítása. 1974. — Ism.: Budai Rózsa, Vas Népe, 1974. ápr. 21.; (b. i) Vas Népe, 1974. ápr. 8.

Művelődési Ház

Fiatal képzőművészek kiállítása. 1974. — Ism.: Budai Rózsa, Életünk, 1974. 3. sz. 273-275.

Kisalföldi képzőművészek kiállítása. 1974. — Ism.: Kulcsár János, Vas Népe, 1974. márc. 31.

Vasi Tavasz Tárlat. 1974. — Ism.: Budai Rózsa, Vas Népe, 1974. ápr. 18.

Savaria Múzeum

A Modern Magyar Képtár grafikai c. kiállítás. 1974. — Ism.: Romváry Ferenc, Művészet, 1974. 15. évf. 6. sz. 16. Képpel.

III. Fal és tértéztel biennálé. 1974. — Ism.: Bereczky Lóránd, Kritika, 1974. 10. sz. 30-31.; Fekete Judit, Ipari Művészet, 1974. 1. sz. 19-21.; Fekete Judit, Magyar Nemzet, 1974. szept. 8.; Hajdúné, Kovács Anikó, Életünk, 1974. 5. sz. 452-456.; Koczogh Ákos, Népszava, 1974. júl. 26.; Kulcsár János, Vas Népe, 1974. júl. 21.; Mihály Mária, Ipari Művészet, 1974. 5. sz. 28-30. Képpel.; Molnár Zsolt, Magyar Ifjúság, 1974. aug. 9.; Rózsa Gyula, Népszabadság, 1974. aug. 9.; Szenes Zsuzsa, Ipari Művészet, 1974. 1. sz. 19-21. Képpel.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 35. sz. 13.; Vadas József, Kritika, 1974. 2. sz. 29.

TATA**Kuny Domokos Múzeum**

Őszi Tárlat. 1974. — Ism.: Wehner Tibor, Dolgozók Lapja, 1974. dec. 15.

TIHANY

Múzeum

Bábtörténeti kiállítás. 1974. — Ism.: Belitschka Scholtz Hedvig, Művészet, 1974. 15. évf. 8. sz. 26–29. Képpel.

TISZAFÜRED

A Hajdúbihari Művésztelep négy alkotójának kiállítása. 1974. — Ism.: Tóth Ervin, Hajdúbihari Napló, 1974. dec. 22.

VÁC

Vak Bottyán Múzeum

A váci Duna Műhely kiállítása. 1974. — Ism.: Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1974. aug. 18.

VERESEGYHÁZA

Gödöllői festők kiállítása. 1974. — Ism.: Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1974. nov. 26.

VESZPRÉM

Kisfaludy Művelődési Központ

Őszi Tárlat. 1974. — Ism.: Újvári Béla, Napló, 1974. nov. 16.; Tasnádi Attila, Népszava, 1974. nov. 22.

Történelmi plakátok c. kiállítás. 1974. — Ism.: R. I. Napló, 1974. márc. 21.

Vásárhelyi művészek kiállítása. 1974. — Ism.: R. I. Napló, 1974. márc. 23.

d) Magyar kiállítások külföldön

Csorba Géza: A magyar képzőművészet a nemzetközi információ tükrében. — Kritika, 1974. 6. sz. 15.

Salgó András festőművész kiállítása. Lipcse, 1974. — Ism.: Kloss Artur, Kisalföld, 1974. okt. 19.

Csoport

BÉCS. Ungarische Kunst der Gegenwart. 1974. (Kat. Vayerné, Zibolen Á.) Interpress Nyomda, Bp. 1974. 22 lev. illusztr. — 29 cm.

JEREVÁN. Vásárhelyi művészek kiállítása. 1974. — Ism.: Rác Lajos, Csongrád m. Hírlap, 1974. febr. 3.

LAHTI. Hat pécsi művész kiállítása. 1974. (Rend. és kat. Romváry F.) Szikra Nyomda, Pécs, 1974. 6. lev. — 22 × 21 cm.

LUBLIN. Sztuki plasticzne miaste Debreczyane i komitatu Hajdú Bihar. 1974. (Rend. és kat. Tilles B.) Szabadság Nyomda, Debrecen, 1974. 8 lev. illusztr. — 20 × 22 cm.

STRASBOURG. XX. századi magyar művészet c. kiállítás. 1974. (Rend. és kat. Romváry F.) Szikra Nyomda, Pécs, 1974. 18 lev. illusztr. — 22 × 23 cm. — Ism.: Bebesi Károly, Dunántúli Napló, 1974. máj. 24.

ÚJVÍDEK. Pécsi képzőművészek kiállítása. 1974. — Ism.: Ács József, Dunántúli Napló, 1974. jan. 30.

VELENCE. Biennálé. 1974. — Ism.: Tóth Elemér, Nógrád, 1974. márc. 17.

KÜLFÖLDI MŰVÉSZETI ANYAG KIÁLLÍTÁSA MAGYARORSZÁGON

a) Egyéni

Baltermanc Dimitrij fotóművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum, 1973/74. — Ism.: Horváth György, Fotóművészet, 1974. 17. évf. 1. sz. 47–51. Képpel.

Dimitrov, Vladimir festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1974. — Ism.: N. Népszabadság, 1974. okt. 18.; Tasnádi Attila, Népszava, 1974. okt. 11.; Terényi Zoltán, Somogyi Néplap, 1974. okt. 16.

Eisenstein grafikai c. kiállítás. Bp. Szovjet Kultúra és Tudomány Háza, 1974. — Ism.: B. G. Népszabadság, 1974. szept. 8.; Vadas József, Kritika, 1974. 11. sz. 29.

Galli, Gino rajz és plakát kiállítása. Bp. Szépművészeti Múzeum, 1974. (Rend. Kovács B.) Statisztikai Kiadó, Bp. 1974. 12 l. illusztr. — 20 × 22 cm. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. dec. 2.; h. Magyar Nemzet, 1974. nov. 6.; NN. Nógrád, 1974. dec. 15.; R. Gy. Népszabadság, 1974. nov. 13.

Károly, Iván festőművész kiállítása. Bp. Bolgar Kultúra Háza, 1974. — Ism.: Tasnádi Attila, Népszava, 1974. jún. 7.

Koncalouszkij, P. P. festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1974. — Ism.: B. G. Népszabadság, 1974. júl. 3.; D. I. Vigilia, 1974. 39. évf. 8. sz. 562–563.; Hajduska János, Képes Újság, 1974. júl. 6.; H. Gy. Magyar Nemzet, 1974. júl. 3.; Lánosz Árpád, Magyar Hírlap, 1974. jún. 26.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1974. júl. 6.; Nagy Zoltán, Népszabadság, 1974. júl. 10.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 26. sz. 12.

Majakovszkij, a képzőművész c. kiállítás. Bp. Petőfi Múzeum, 1974. — Ism.: Miklós Pál, Nagyvilág, 1974. 19. évf. 7. sz. 1097–1099.; Nagy Zoltán, Kritika, 1974. 5. sz. 30.; Povázai Livia, Élet és Tudomány, 1974. 29. évf. 17. sz. 771–775.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 3. sz. 12.

Manzu, Giacomo szobrászművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1974. (Kat. Néray K. Bev. Aradi N.) Statisztikai Kiadó, 1974. 47 l. illusztr. — 29 cm. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. nov. 27.; Harangozó Márta, Esti Hírlap, 1974. nov. 25.; Horváth György, Magyar Nemzet, 1974. dec. 8.; Kádár Márta, Dolgozók Lapja, 1974. dec. 1.; Dunántúli Napló, 1974. nov. 30.; Kisalföld, 1974. dec. 21.; Napló, 1974. nov. 30.; Népiújság, 1974. dec. 15.; Nógrád, 1974. dec. 1.; Szolnok m. Hírlap, 1974. nov. 29.; Zalai Hírlap, 1974. dec. 8.; Nyerges László, Film Színház, Muzsika, 1974. dec. 14.; Simon Gy. Ferenc, Képes Újság, 1974. dec. 21.; Tasnádi Attila, Népszava, 1974. dec. 13.; Tóth Sándor, Dél-magyarország, 1974. dec. 1.; Úry Endréné, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 47. sz. 2230–2236. Képpel; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 50. sz. 12.

Mieszkowska, Urban festőművész kiállítása. Hajdúszoboszló, 1974. — Ism.: Tóth Ervin, Hajdúbihari Napló, 1974. máj. 12.

Müllerova, Hana textiltelvező kiállítása. Bp. Csehszlovák Klub, 1974. Ism.: Koczogh Ákos, Népszava, 1974. júl. 5.; Perczel Erzsébet, Ipari Művészet, 1974. 4. sz. 26.

Pignon Edouard: festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1973/74. — Ism.: Illyés Mária, Kritika, 1974. 1. sz. 27–28.; Miklós Pál, Jelenkor, 1974. 17. évf. 2. sz. 168–169. Képpel.

Smrčkova Ludmilla üvegtervező kiállítása. Bp. Csehszlovák Kultúra Háza, 1974. — Ism.: D. N. Ipari Művészet, 1974. 6. sz. 32.

Svabinsky, Max grafikusművész kiállítása. Bp. Csehszlovák Kultúra Háza, 1974. — Ism.: Pogány Ö. Gábor, Nagyvilág, 1974. 19. évf. 1. sz. 154–155.

Womacka, Walter festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1974. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. máj. 18.; H. Gy. Magyar Nemzet, 1974. máj. 15.; Székely András, Népszabadság, 1974. máj. 22.; (tasnádi) Népszava, 1974. máj. 28.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 20. sz. 12.; Tessner, Heinrich, Művészet, 1974. 15. évf. 8. sz. 38. és 45. Képpel

b) Csoportkiállítások, gyűjtemények

Antik kultúra és művészet a Fekete tenger partján c. kiállítás. Bp. Magyar Nemzeti Múzeum, 1974. — Ism.: T. I. Népszabadság, 1974. szept. 29.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 41. sz. 12.

Antik mozaikok és műkincsek Tunéziából. c. kiállítás. Bp. Szépművészeti Múzeum, 1974. (Szerk.: Szabó M.) Interpress Nyomda, Bp. 1974. 32 lev. illusztr. — 27 cm. — Ism.: Horváth Teréz, Népszava, 1974. aug. 23.; Szabó Ernő, Hajdúbihari Napló, 1974. okt. 2.; Szabó Miklós, Művészet, 1974. 15. évf. 12. sz. 10–12. Képpel; Székely András, Népszabadság, 1974. okt. 10.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 36. sz. 12.

Antik művészet c. kiállítás. Debrecen, Déry Múzeum, 1974. — Ism.: Szilágyi János György, Budapest, 1974. 12. évf. 10. sz. 24–27. Képpel.

Atualuca Tungrorum (Belgium Legrégibb városa) c. kiállítás. Budapesti Történeti Múzeum, 1974. (Rend. Smeester, J.) Fővárosi Nyomda, Bp. 1974. 12 lev. illusztr. — 24 × 22 cm.

A balti szovjet köztársaságok képző és iparművészeti kiállítása. Szolnoki Galéria, 1974. (Rend. és kat. Egri m. — Szabó I.) Szolnok m. Nyomda, 1974. 24 lev. illusztr. — 20 × 20 cm. — Ism.: Egri Mária, Szolnok m. Hírlap, 1974. nov. 24.

Belga képzőművészek kiállítása. Bp. Ernst Múzeum, 1974. — Ism.: D. I. Vigilia, 1974. 39. évf. 1. sz. 63–65.; Passuth Krisztina, Nagyvilág, 1974. 19. évf. 2. sz. 314–316.

Cseh modern ékszer kiállítás. Bp. KKI, 1974. — Ism.: Sz. A. Népszabadság, 1974. márc. 5.

Cseh művészi öntvények c. kiállítás. Bp. Csehszlovák Kultúra Háza, 1974. — Ism.: Szij Rezső, Ipari Művészet, 1974. 2. sz. 31.

Egyiptomi kiállítás. Bp. Szépművészeti Múzeum, 1974. (Vezető: Varga E.) NPI. Bp. 1974. 87 l. illusztr. — 20 cm.

Esseni grafika. A Museum Folkwang kiállítása, Pécs, Janus Pannoniusz Múzeum, 1974. (Rend. Romváry F.) Szikra Nyomda, Pécs, 1974. illusztr. — 22 × 23 cm. — Ism.: Romváry Ferenc, Dunántúli Napló, 1974. febr. 22.

Észt grafikai kiállítás. Szolnok, Damjanich János Múzeum, 1974. (Kat. bev. Kaposvári Gy.) Bp. — Szolnok m. Nyomda, 1974. 18 lev. — 20 × 20 cm. — Ism.: Szabó István, Szolnok m. Néplap, 1974. febr. 16.

Finn grafika. Pécs, 1974. — Ism.: Bükkösi László, Dunántúli Napló, 1974. aug. 25.

Finn iparművészet. Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1972. — Ism.: Varga László, Magyar Építőművészet, 1974. 2. sz. 56.

Grúz iparművészeti kiállítás. Bp. Iparművészeti Múzeum, 1974. — Ism.: Bánya Gábor, Népszabadság, 1974. nov. 2.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. nov. 2.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. nov. 20.; — fekete — Magyar Nemzet, 1974. dec. 11.; — kulcsár — Vas Népe, 1974. dec. 8.; Némethi György, Ország, Világ, 1974. nov. 20.; Tasnádi Attila, Népszava, 1974. nov. 24.

Hét évszázad vízfestményei c. kiállítás. Bp. Szépművészeti Múzeum, 1974. (Rend. és kat. Czobor Á.) NPI. Bp. 1974. 25 l. 9 t. — 21 cm. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. márc. 8.; Horváth

- Teréz, Népszava, 1974. márc. 8.; Pogány Ö. Gábor, Nagyvilág, 1974. 19. évf. 5. sz. 782–783.; Sík Csaba, Tükör, 1974. márc. 26.; Székely András, Népszabadság, 1974. ápr. 8.; Terényi Zoltán, Somogyi Néplap, 1974. ápr. 28.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 13. sz. 12.
- Holland lakásepítéssel* c. kiállítás. 1945–1970. Bp. Ernst M. 1974. — Ism.: Hegedűs Ernő, Magyar Építőművészet, 1974. 1. sz. 58.
- Indiai babák* c. kiállítás. Nagytétényi Kastélymúzeum, 1974. — Ism.: Horváth Vera, Művészet, 1974. 15. évf. 1. sz. 37–39. Képpel.
- Katowicei grafikusok kiállítása*. Miskolc, József Attila Könyvtár, 1974. (rend. és kat. Szypula F. — Jura T.) Miskolc, 1974. Zrínyi Nyomda, Bp. 1974. 14 l. illusztr. — 22×20 cm.
- Keleti kelta művészet* c. kiállítás. Székesfehérvár, István Király Múzeum, 1974. (Rend. és kat. Petrás É. — Szabó M.) Magyar Hírlap, Székesfehérvár, Bp. 1974. 82 l. illusztr. — 23×20 cm. — Ism.: F. Petrás Éva, Művészet, 1974. 15. évf. 6. sz. 32–33. Képpel.
- Lahti grafika* c. kiállítás. Pécs, 1974. (Kat. Erdős J.) Szikra Nyomda, Pécs, 1974. 12 lev. illusztr. — 22×21 cm.
- Lauschaui üvegművészeti bemutató*. Balatonfűred, 1974. — Ism.: Tasnádi Attila, Marik Klára, Ipari Művészet, 1974. 6. sz. 27–29.
- Lengyel kárpitok* c. kiállítás. Bp. Műcsarnok, 1974. — Ism.: —fekete, Magyar Nemzet, 1974. szept. 19.
- Lenin grafikák* c. kiállítás. Bp. Szovjet Kultúra és Tudomány Háza, 1974. — Ism.: Romen I. Népszabadság, 1974. febr. 5.; T. A. Népszava, 1974. febr. 14.
- Lublini festők kiállítása*. Debrecen, Megyei Művelődési Központ, 1974. — Ism.: Szabó Ernő, Hajdúbihari Napló, 1974. ápr. 30.
- Multiple Interaktion Team* c. kiállítás, 1974. — Ism.: Kepes György, Ipari Művészet, 1974. 6. sz. 7–8.
- Nemzetközi amatőr képművészeti kiállítás*. Bp. Ernst Múzeum, 1974. — Ism.: Bánszky Pál, Népművelés, 1974. 21. évf. 1. sz. 21–23.; Miklós Pál, Jelenkor, 1974. 17. évf. 4. sz. 341.; N. R. Dolgozók Lapja, 1974. jan. 22.; Sass Ervin, Békés m. Népiújság, 1974. jan. 27.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 4. sz. 13.
- Nemzetközi Kerámia Szimpozium*. Siklós, 1974. — Ism.: Mendöl Zsuzsa, Ipari Művészet, 1974. 6. sz. 24.; Pilaszanovich Irén, Ipari Művészet, 1974. 6. sz. 25–26.
- NDK díszlettervek* c. kiállítás. Bp. NDK Kulturális Centrum, 1974. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. márc. 15.; M. G. P. Népszabadság, 1974. márc. 31.
- NDK Grafikák* c. kiállítás. Bp. Műcsarnok, 1974. (Rend. és kat. Morvay A. — Cserbitsky M.) Interpress Nyomda, Bp. 1974. 36 l. illusztr. — 23×22 cm. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. máj. 18.; H. Gy. Magyar Nemzet, 1974. máj. 15.; Székely András, Népszabadság, 1974. máj. 22.; (tasádi) Népszava, 1974. máj. 28.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 20. sz. 12.
- Norvég iparművészeti kiállítás*. Bp. Műcsarnok, 1974. (Rend. és kat. Sørensen A. K. — Böe A.) Statisztikai Kiadó Nyomdája, Bp. 1974. 18 lev. illusztr. — 29 cm. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. nov. 20.
- Opelei képművészek kiállítása*. Pécs, 1974. (Kat. Erdős J.) Szekszárdi Nyomda, 1974. 6 l. illusztr. — 20×21 cm.
- Oszták önművészeti*, a grazi Landesmuseum Johanneum gyűjteményéből. Bp. Iparművészeti Múzeum, 1974. (Rend. és kat. Szmolá, G.) Statisztikai Kiadó, Bp. 1974. 43 l. illusztr. — 23–21 cm. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. dec. 11.
- Román festéssel* (jelenkori) a Kolozsvári Művészeti Múzeum gyűjteményében c. kiállítás. Bp. Magyar Nemzeti Galéria és Miskolci Galéria, 1974. (Rend. és kat. Chira M. — Veress J. — Solymár I.) Fővárosi Nyomda, Bp. 1974. 23×21 cm. — Ism.: Aradi Nóra, Népszabadság, 1974. febr. 16.; Ács József, Magyar Szó, 1974. nov. 10.; D. I. Vigilia, 1974. 39. évf. 5. sz. 346–347.; Miklós Pál, Jelenkor, 1974. 17. évf. 4. sz. 341–342.; Szij Rezső, Utunk, 1974. ápr. 12.; Tasnádi Attila, Népszava, 1974. febr. 10.; Végvári Lajos, Napjaink, 1974. 13. évf. 5. sz. 11.
- Román szobrászat* (jelenkori) c. kiállítás. Bp. Ernst Múzeum, 1974. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. aug. 24.; f. j. Magyar Nemzet, 1974. aug. 17.; Tasnádi Attila, Népszava, 1974. aug. 30.
- Román plakát* kiállítás. Bp. Műcsarnok, 1974. — Ism.: Lánosz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. jún. 5.; Székely András, Népszabadság, 1974. jún. 21.; Szij Rezső, Ipari Művészet, 1974. 5. sz. 30.; Tóth Sándor, Keletmagyarország, 1974. máj. 31.
- Svájci (mai) festők és szobrászok kiállítása*. Bp. Műcsarnok, 1974. (Rend. Frank J.) Interpress Nyomda, Bp. 1974. 14 lev. illusztr. — 22×23 cm. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1974. márc. 15.; D. I. Vigilia, 1974. 39. évf. 5. sz. 346–347.; Horányi Barna, Somogyi Néplap, 1974. márc. 29.; h. Magyar Nemzet, 1974. márc. 12.; R. Gy. Népszabadság, 1974. márc. 16.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 13. sz. 12.
- Virradat*. A szlovák nemzeti felkelés a művészetben. (Összeáll. Fódó Z.) Pozsony, Bp. Corvina Kiadó, 1974. (72) lev. illusztr. — 24×21 cm. Bp. Műcsarnok, 1974. — Ism.: h. Magyar Nemzet, 1974. aug. 13.; Lánosz Sándor, Magyar Hírlap, 1974. júl. 31. Székely András, Népszabadság, 1974. aug. 9.
- Szovjet iparművészeti kiállítás*. Bp. Műcsarnok, 1974. — Ism.: —fekete, Magyar Nemzet, 1974. dec. 11.
- A Szovjetunió ma c. kiállítás*. Bp. Műcsarnok, 1974. — Ism.: Horváth György, Fotóművészet, 1974. 17. évf. 3. sz. 43–46. Képpel.; F. N. I. Délmagyarország, 1974. febr. 7.; T. A. Népszava, 1974. febr. 14.
- Török keramikuskok* c. kiállítás. Bp. Magyar Nemzeti Múzeum, 1974. — Ism.: Tasnádi Attila, Népszava, 1974. febr. 8.
- Nemzedékek és irányzatok a mai varsói festészetben* c. kiállítás. Budapesti Történeti Múzeum, 1974. Interpress Nyomda, Bp. 1974. 10 l. 17 t. — 20×21 cm.
- Varsói színházi díszlet és jelmeztervek* c. kiállítás. Budapesti Történeti Múzeum, 1974. (Kat. Kosinaki J.) Interpress Nyomda, Bp. 1974. 26 lev. illusztr. — 20×21 cm.
- Vietnami festészet* c. kiállítás. Bp. Ernst Múzeum, 1974. — Ism.: h. Magyar Nemzet, 1974. febr. 8.; Miklós Pál, Jelenkor, 1974. 17. évf. 4. sz. 342–343.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 8. sz. 12.

MAGYAR SZERZŐK KÜLFÖLDI MŰVÉSZETÉRŐL

a) Általános

- M. Bodoky Márta: A napkultusz országa*. (A Meroe birodalom.) — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1974. 1. sz. 29–32. Képpel.
- M. Bodoky Márta: Oszlopos Símon házaja*. (Kappadocia) — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1974. 2. sz. 13–16. Képpel.
- Castiglione László: Az ie. 2. sz. jelentősége a római művészetben*. — A Magyar Tudományos Akadémia Osztály Közleményei. 22. k. Bp. 1974. 269–289.
- D. A.: Siqueros nézetei a művész és a forradalom kapcsolatáról*. — Irodalmi Szemle, 1974. márc. 12.
- h.: Siqueros írásai*. — Magyar Nemzet, 1974. aug. 23.
- Maron Ferenc: Kamik, démonok, istenek*. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1974. 1. sz. 23–25.
- Máté Ferenc: Az újjászülető kultúra földje Vietnámban*. — Művészet, 1974. 15. évf. 6. sz. 10–12. Képpel.
- Molnár László: Lakás és élet az orosz és szovjet képeken*. — Lakáskultúra, 1974. 9. évf. 3. sz. 8–9. Képpel.
- Passuth Krisztina: Modern művészet Amerikában az első világháború idején*. — Művészet, 1974. 15. évf. 9. sz. 37–39.; 10. sz. 40–42. Képpel.
- Sárközi Alice: Dél-Anatolia csodái*. Kappadokia. — Művészet, 1974. 15. évf. 11. sz. 37–39. Képpel.
- Sedlánszky János: Maillol és Matisse modelljénél*. — Művészet, 1974. 15. évf. 1. sz. 44–45.
- Urbán Nagy Rozália: A művészetkritikus Lunacsarszkijról*. — Művészet, 1974. 15. évf. 4. sz. 3–4.

b) Ikonográfia

- Bosnyák Sándor: Meddig élt „Napisten”? — Művészet, 1974. 15. évf. 9. sz. 46–47. Képpel.*
- Jajczay János: Aquinói Szent Tamás arculata*. — Vigilia, 1974. 39. évf. 3. sz. 174–177.
- Ruzsa György: Magyar Mózes*. — Vigilia, 1974. 39. évf. 7. sz. 454–455.
- Palaky Dénes—Marjay Imre: A hajó a művészetben*. Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, 1974. 42 l. 48 t. — 24×21 cm.
- Urbach Zsuzsa: „Dominus possedit me...” Beitrag zur Ikonographie des Josephszweifels*. — Acta Historiae Artium, 1974. Tom. XX. Fasc. 3–4. 199–266. Képpel.
- Urbach Zsuzsa: „Domus die est porta coeli.” Megjegyzések Petrus Christus Madonna képeinek ikonográfiájához*. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 341–353. Képpel.
- Wessetzky Vilmos: Adatok az egyiptomi halálábrázolások értelmezéséhez*. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts, 1974. No. 42. 3–12. és 107–110. Képpel, francia nyelven is.

c) A művészetek története

- Bodrogi Tibor: Ausztrália őslakói. Művészetük*. — Élet és Tudomány, 1974. 29. évf. 32. sz. 1520–1526. Képpel.
- Castiglione László: A római művészet világa*. Gondolat Kiadó, Franklin Nyomda, Bp. 1974. 329 l. 8 t. — 19 cm.

f) Segéd tudományok

- Fehér Géza: A Hettita kutatás újabb monográfiája Törökországban*. Művészet, 1974. 15. évf. 3. sz. 45–46.
- Hahn István: Az antik rabszolgatartó társadalom kialakulásának három útja*. — Világosság, 1974. 15. évf. 10. sz. 593–602.
- Komoróczy Géza: A biblia és az ókori kelet*. — Világosság, 1974. 15. évf. 5. sz. 267–275.; 8. sz. 512–519.

g) Építészet, városépítés, helytörténet

- Andrácsy András: A gerai városháza. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 2. sz. 116–117.
- Apor Éva: Perszeopolisz. Corvina Kiadó, Athenaeum Nyomda, Bp. 1974. 43 l. 36 t. — 23 cm.
- Bajkóné, Révész Zsuzsa: Vasarely és az építészet dimenziói. — Magyar Építőművészet, 1974. 6. sz. 60–69. Képpel.
- Barcza Lajné: Amerika építésze — hétköznapi. — Magyar Építőipar, 1974. 23. évf. 3. sz. 138–147. Képpel.
- Bardon Alfréd: Spanyolország építőművészetéről. — Magyar Építőművészet, 1974. 1. sz. 59–61. Képpel.
- Csák Máté: Városháza, Helsinki. — Magyar Építőművészet, 1974. 2. sz. 54–55. Képpel.
- Dankó Imre: A bolgár népi építészet irodalma. — A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve, 1972. Debrecen, 1974. 403–420. Orosz kivonattal.
- Hajnóczy Gyula: Irak építésze. Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 122 l. illusztr. — 18×16 cm.
- Kercsmár György: Iparosított családiház építés Hollandiában. — Magyar Építőművészet, 1974. 23. évf. 12. sz. 744–748. Képpel.
- id. Kolsis Iván: A délnémetországi építőművészet a két világháború között. — Magyar Építőművészet, 1974. 2. sz. 50–53. Képpel.
- László Anna: Építészet és irodalom. — Nagyvilág, 1974. 19. évf. 4. sz. 611–614.
- Major Máté: Az új építészet ma. — Műsák, Múzeumi Magazin, 1974. 1. sz. 12–14. Képpel.
- Major Máté: Geschichte der Architektur. Berlin, Bp. Henschel Verlag, Akadémiai Kiadó, 1974. — 24 cm. 718 l. illusztr. 4 térkép. mell.
- Makovecz Imre: Japán lakóház pályázata. — Művészet, 1974. 15. évf. 4. sz. 37–38. Képpel.
- Nagy Elemér: A modern finn építészet. — Alföld, 1974. 25. évf. 9. sz. 84–90.
- Nagy Ildikó: A francia forradalmi építészet és a modern szobrász építészet. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 599–611.
- Ny. É.: Toledó. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 4. sz. 12–14.
- Páll Árpád: Nézem a kölni dómot. — Igaz Szó, 1974. 22. évf. 2. sz. 282–283.
- Pogány Frigyes: Párizs. (3. bőv. kiad.) Corvina Kiadó, Bp.—Kner Nyomda, Gyoma, 1974. 229 l. illusztr. 1 térk. — 24×22 cm.
- Pogány Frigyes: Róma. 4. kiad. Corvina Kiadó, Bp. Kner Nyomda, Gyoma, 1974. 393 l. illusztr. 22×24 cm.
- Sebestyén Ágnes: Új város Dániában. — Magyar Építőművészet, 1974. 23. évf. 3. sz. 171–172.
- The impact of research on the built environment. International council for Building Research Studies and Documentation. Congress 6. Bp. 1974. Print. Plant of the Inf. Centr. of Building — 28 cm.
- Cs. Tompos Erzsébet: A hatkarélyű hármass láncsillag politikai tartalma a keleti kereszténység és az iszlám építészetében. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 1–2. sz. 95–125.
- ERIC GUMAR ASPLUND
- Nagy Elemér: Eric Gumar Asplund. Akadémiai Kiadó, Akadémiai Nyomda, Bp. 1974. 32 l. 26 t. 23×20 cm.
- KONSZTANTYIN SZTYEPANOVICS MELNYIKOV
- Ruzsa György: Látogatás Konsztantyin Sztyepanovics Melnyikovnál. Magyar Építőművészet, 1974. 4. sz. 62.

h) Műemlékek, műemlékvédelem

- Budai Aurél: Foghijbeépítés a műemlékvédelemben. — Az ICOMOS III. Közgyűlése és kollokviuma. 1972. Bp. 1974. 197–205.
- Budai Aurél: Irak műemlékvédelmének helyzete 1974-ben. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 4. sz. 241–248.
- Földes Anna: Műemlék a jövőnek. — Műsák, Múzeumi Magazin, 1974. 1. sz. 6–8. Képpel.
- Kozák Károly—Sisa Béla: Beszámoló romániai tanulmányutakról. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 1. sz. 37–44.

i) Szobrászat

Régi

- Aggházy Mária: Leonardo da Vinci a Szépművészeti Múzeumban. — Magyar Hírlap, 1974. febr. 2.
- Aggházy Mária: Újabb adatok négy szobormű témaválasztásához. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts, 1974. No. 42. 27–40 és 117–123. Képpel, francia nyelven is.
- Bodrogi Tibor: Nézzük meg együtt a Néprajzi Múzeum egy Totok figuráját. — Művészet, 1974. 15. évf. 2. sz. 30–31. Képpel.
- Erdélyi Gizella: A római kőfaragás és kőszobrászat Magyarországon. Akadémiai Kiadó, Akadémiai Nyomda, Bp. 1974. 208 l. 57 t. — 19 cm.
- Erdélyi István: Cung Kápa szobrai. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 2. sz. 50–51. Képpel.

- Harsányi Zoltán: Rodin. Gondolat Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 290 l. illusztr. — 18 cm.
- Horváth György: Mit tud egy oszlopfő? — Művészet, 1974. 15. évf. 6. sz. 12. Képpel.
- NN.: Scabrantia- a kapitoliumi templom istenszobrai. — Művészet, 1974. 15. évf. 7. sz. 14. és 48. Képpel.
- Pogány-Balás Edit: Észrevételek Leonardo harcos fejei és Constantinus kolosszális bronzportréjával kapcsolatban. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts, 1974. No. 42. 41–54 és 125–133. Képpel, francia nyelven is.
- Pogány-Balás Edit: Római szoborművek hatása a reneszánsz nagy mestereire c. kandidátusi értekezés vitája. Vayer Lajos és Kádár Zoltán opponensi véleménye, Pogány-Balás Edit válasza. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 3. sz. 225–233.
- Tóth Endre: Korabizánci kőfaragvány Felsődörgicséről. — Folia Archeologica, 25. k. Bp. 1974. 161–177. Képpel, angol kivonattal.
- Varga Imre: Üzbegisztán — múlt-jelen. — Művészet, 1974. 15. évf. 9. sz. 33–36. Képpel.
- Vayer Lajos: Vasári nyomain. — Művészet, 1974. 15. évf. 11. sz. 41–42. Képpel.

Új

- Koós Judit: A Golden Bronze and its model. — Acta Historiae Artium, 1974. Tom. XX. Fasc. 1–2. 87–101. Képpel.
- Várnagy Ildikó: Tárgyakba rejtett üzenetek. — Művészet, 1974. 15. évf. 6. sz. 13–15. Képpel; 8. sz. 13–15. Képpel.
- MEUNIER, CONSTANTIN
- Horváth Béla: Constantin Meunier: A bányász. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 1. sz. 32–33. Képpel.
- TINGUELY, JEAN
- Szabó Júlia: Ki fél a pirostól a sárgától és a kéktől? — Művészet, 1974. 15. évf. 5. sz. 40–43. Képpel.
- VOSZKRESZENSZKAJA, MARGARÉTA
- Kő Pál: Voszkreszenszkaja Margaréta. — Művészet, 1974. 15. évf. 11. sz. 40–41. Képpel.

j) Festészet

Régi

- Bodrogi Tibor: Észak-Ausztrália kéregfestményei. — Művészet, 1974. 15. évf. 9. sz. 30–32. Képpel.
- Czére Andrea: Reynolds. Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 34 l. 24 t. — 16×16 cm.
- Czobor Ágnes: Holland tájképek. (2. kiad.) Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 22 l. 48 t. — 24×21 cm.
- Eisler János: Zwei Kulmbach Bildnisse. — Acta Historiae Artium, 1974. Tom. XX. Fasc. 1–2. 81–86. Képpel.
- Ember Ildikó: Adalékok Frans Geffels működéséhez. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 441–452. Képpel.
- Ember Ildikó: Jan van Ossenbeck képei Budapest. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts, 1974. No. 42. 91–101 és 151–156. Képpel, francia nyelven is.
- Erdélyi István: Egy festő nyomában. (Josef Mandl) — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 3. sz. 49.
- Fenyő István: Az akvarell. — Műsák, Múzeumi Magazin, 1974. 3. sz. 12–14. Képpel.
- Garas Klára: Olasz reneszánsz portrék. (2. kiad.) Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 26 l. 48 t. — 24×21 cm.
- Gerszi Teréz: Bruegel és századának németalföldi festésze. Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 34 l. 48 t. — 24×21 cm.
- Gerszi Teréz: Frederik van Valckenborch tájképművészetének néhány problémája. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts, 1974. No. 42. 63–89. és 139–150. Képpel, francia nyelven is.
- György István—Neményi Ferenc: Roulev. Corvina Kiadó, Bp. Jeune Impr. Parizs, 1974. 23 l. 44 t. — 34 cm.
- Jónás Ilona: Die Gesellschaftliche Lage des Künstlers Cranach während des Epochenwechsels. — Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis de Rolando Eötvös Nominatae. Sectio Historica. Tom. 15. Bp. 1974. 69–76.
- Komora Gerhard: Manes. — Új Szó, 1974. nov. 21.
- Lajtha Edit: Korai francia festészet. (Iengyel) Warszawa, Bp. 1974. Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda. Bp. 1974. 24 l. — 48 t. — 24 cm.
- Mojszér Miklós: Holland életképek. (3. kiad.) Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 25 l. 48 t. 24×21 cm. Angol, francia orosz, német nyelven is.
- Muci András: Gótikus és reneszánsz táblaképek az Esztergomi Keresztény Múzeumban. Pénzjegy Nyomda, Bp. Esztergom, 1974. 48 l. illusztr. — 22 cm.
- Péter Imre: Holbeinék műhelye. — Műsák, Múzeumi Magazin, 1974. 4. sz. 18–19. Képpel.
- Potoczky Júlia: Látogatásban Rjepin házában. — Magyar Nemzet, 1974. dec. 3.

Prokopp Mária: Lorenzetti. Corvina Kiadó, Bp. 1974. 25 l. 26 t. — 16×16 cm.

Prokopp Mária: Un nuovo Crocifisso dipinto del trecento nel Museo Cristiano di Esztergom. — Acta Historiae Artium, 1974. Tom. XX. Fasc. 3-4. 157-172. Képpel.

Radosay Dénes: Un livre d'heures français. — Ars Decorativa, 2. Bp. 1974. 5-15. Képpel.

Ruzsa György: Nézzük meg együtt a kolonni Borisz és Gleb ikont. — Művészet, 1974. 15. évf. 11. sz. 30-32. Képpel.

Somos Miklós: Nézzük meg együtt Cranach Saloméját a Szépművészeti Múzeumban. — Művészet, 1974. 15. évf. 12. sz. 17-19. Képpel.

Sümegei György: Egy lappangó Domenico Tintoretto kép. — Petőfi Népe, 1974. máj. 31.

Székhely András: Spanyol festészet. Warszawa — Bp. Corvina Kiadó, Egyetemi Nyomda, 1974. 50 l. 48 t. — 24×21 cm.

Takács József: Boccioni. Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 30 l. 24 t. — 16×16 cm.

Tátrai Vilmos: A perspektiva jelentésváltozásai Mantegna művészetében. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 3-4. sz. 355-363. Képpel.

Tátrai Vilmos: Herkules a válaszáton. Matteo Balducci cassone képe a Szépművészeti Múzeumban. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts, Bp. 1974. No. 42. 55-62. és 135-138. Képpel, francia nyelven is.

Tátrai Vilmos: Mantegna. Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 23 l. 26 t. — 16×16 cm.

Urbach Zsuzsa: Korai németalföldi táblaképek. (2. kiad.) Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 29 l. 48 t. — 24×21 cm.

Várkonyi Nándor: Leonardo. — Tolna m. Népújság, 1974. júl. 24, 25, 27, 28, 30.

Új

Barsi Imre: A prágai Nyolcak és utódaik. — Új Szó, 1974. jún. 8.

Ditrói Ervin: A százéves fiatalok. — Korunk, 1974. 38. évf. 12. sz. 1252-1254.

Passuth Krisztina: Modern művészet Amerikában az első világháború idején. — Művészet, 1974. 15. évf. 8. sz. 40-42. Képpel.

Pataky Dénes: A leghetetlenebb mázolóanyagok halhatatlan festői. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1974. 2. sz. 28-29. Képpel.

ALEX, LEON

NN.: Leon Alex feltámadása. — Korunk, 1974. 38. évf. 2. sz. 215-219.

ALEX, JANKO

Gály Tamara: 80 éve született Janko Alexy. — Új Szó, 1974. jan. 25.

BLAKE, PETER

Szabó Júlia: Ki fél a pirostól, a sárgától és a kéktől. — Művészet, 1974. 15. évf. 5. sz. 40-43. Képpel.

BRANKOV, BRANISLAV

Blaskó Márta: Brankov, Branislav. — Magyar Szó, 1974. szept. 25.

CEZANNE

Levický Tamara: A kubizmus előhírnöke. — Új Szó, 1974. jan. 18.

Maksay László: Miért szép Cézanne Csenedlet c. képe? — Élet és Tudomány, 1974. 29. évf. 13. sz. 592-594.

DEGAS

Maksay László: Miért szép Degas Táncosnők c. képe. — Élet és Tudomány, 1974. 29. évf. 13. sz. 592-594.

DUCHAMP, MARCEL

Sinkovits Péter: Marcel Duchampról. — Művészet, 1974. 15. évf. 4. sz. 42-44. Képpel.

VAN GOGH

Csalár Imre: Van Gogh. Magyar Nemzet, 1974. júl. 7.

GAUGUIN

Maksay László: Miért szép Gauguin Areois királynője? — Élet és Tudomány, 1974. 29. évf. 25. sz. 1184-1185.

GUTTUSO

Aradi Nóra: Guttuso. Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 24 l. 28 t. — 16×16 cm.

HARSIA, THEODOR

Balázs Péter: Harsia Theodor plakátja. — Korunk, 1974. 38. évf. 3. sz. 459-462.

Murádin Jenő: Harsia Theodor. — Utunk, 1974. dec. 6.

JARANOV, ATANOSZ

Bárkány Jenőné: Jaranov Atanosz képei. — Új Szó, 1974. dec. 6.

KONJOVIC, MILAN

Ács József: Konjovic, Milán. — Magyar Szó, 1974. okt. 27.

KRAIT, WEINER

Moyzes Ilona: Krait Weiner. — Irodalmi Szemle, 1974. dec. 8.

LHOTE, ANDRÉ

Horváth Béla: André Lhote gouche festménye. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 3. sz. 57-58. Képpel.

MAJERNIK, CYPRÁN

Gály Tamara: Majernik, Cyprán. — Új Szó, 1974. nov. 23.

MONET, CLAUD

Maksay László: Miért szép Monet tájképe? — Élet és Tudomány, 1974. 29. évf. 3. sz. 109-112.

Pataky Dénes: Monet. (2. kiad.) Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 25 l. 26 t. — 16×16 cm.

MORANDI

P. Szűcs Julianna: Morandi. Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 29 l. 26 t. — 16×16 cm.

MUDROCH, JAN

Gály Tamara: Mudroch, Jan születésének 65. évfordulója. — Új Szó, 1974. márc. 28.

MUNCH, EDVARD

Sulyok Vinca: Edvard Munch expresszionizmusa. — Korunk, 1974. 38. évf. 10. sz. 1087-1091. Képpel.

Tóth Ervin: Edvard Munch emlékezete. — Hajdúbihari Napló, 1974. jan. 27.

NEMČIK, JULIUS

Gály Tamara: Nemcik Julius. — Új Szó, 1974. nov. 12.

NEWMAN, BARETT

Szabó Júlia: Ki fél a pirostól a sárgától és a kéktől? — Művészet, 1974. 15. évf. 6. sz. 40-41.

PICASSO, PABLO

(*fedor*): Harc Picasso hagyatéka körül. — Magyar Nemzet, 1974. jún. 26.

Körner Éva: Picasso. (4. kiad.) Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 36 l. 25 t. — 16×16 cm.

RAY, MAN

NN.: Ray Man. — Művészet, 1974. 15. évf. 2. sz. 44-45.

RENOIR, PIERRE AUGUSTE

Gály Tamara: Renoir. — Új Szó, 1974. dec. 17.

SHER-GIL, AMRITA

Losonci Miklós: Amrita Sher-Gil művészetének forrásai. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 4. sz. 308-317. Képpel.

SIQUEIROS

András László: Két kéz. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1974. 2. sz. 27. Képpel.

SZTOLAROVA, MARIA

Pap Gábor: Maria Sztolarova. — Művészet, 1974. 15. évf. 5. sz. 38-39. Képpel.

VEIVERTYTE, SOFIJA

Egry Mária: Veivertyte Sofija Kolhozparasztok c. képe. — Szolnok m. Hírlap, 1974. dec. 31.

VRUBEL, MIHAIL ANDREJEVICS

Mikes Ildikó: Vrubel. (2. kiad.) Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 32 l. 26 t. — 16×16 cm.

k) Grafika

Régi

Hans Holbein: Haláltánc. (Bev és vál. Janka Gy. — Kardos Gy.) Képzőművészeti Alap Kiadó, Egyetemi Nyomda, Bp. 1974. 218 l. — 6×5 cm.

Jantsis Gizella: Egy Zsámboki arckép története. (Peter van Borch) — Orvostörténeti Közlemények, 1974. 73-74. sz. 221-225.

Új

ROSENQUIST, JAMES

Szabó Júlia: Ki fél a pirostól a sárgától és a kéktől? — Művészet, 1974. 15. évf. 5. sz. 40-43. Képpel.

VENTURELLI, JOSE

Tóth Ervin: Venturelli Jose. — Hajdúbihari Napló, 1974. okt. 16.

l) Iparművészet

általános

Kiss Ákos: A díszítő és az iparművészetek újhellén stílusirányzatáról. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 2. sz. 109-120. Képpel.

Kresz Mária: Ruskin, Morris, Crane and the discovery of Hungarian Peasant Art. — The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 53. sz. 197-203. Képpel.

Szabolcsi Hedvig: A Közép-Kelet-Európai iparművészet a felvilágosodás korában. — A Magyar Tudományos Akadémia Osztályközleményei. 22. k. Bp. 1974. 299-301.

Ötvösség

Molnár László: Duruzsoló szamovárok. — Lakáskultúra, 1974. 9. évf. 4. sz. 16-17. Képpel.

Szabó Miklós: Fényűző kelták. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1974. 2. sz. 17-18. Képpel.

Érem, pénz

Bíró-Sey Katalin: A find of centenionales from Brigeto. — Folia Archeologica, 1974. 25. k. 147-160. Képpel.

G. Héri Vera: Augsburgi csegegy a Nemzeti Múzeum éremgyűjteményében. — Numizmatikai Közlemények, 1973/1974. 72-73. évf. 79-83. Német kivonattal.

Kréneisz Géza: Török rendjelek. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 4. sz. 52–55. Képpel.
 Sonnewend György: Leletstatisztikai adatok az I. Valentianus korbeli sisciai kisbronzokhoz. — Numizmatikai Közlemények, 1973/74. 72–73. évf. 27–33. Angol kivonattal.

Textil

Endrei Walter: A textilipar története. Tankönyvkiadó, Bp. Dabas; Nyomda, 1974. 83 l. illusztr. — 20 cm.
 Endrei Walter: Az angol karasia Magyarországon. — Századok, 1974. 108. évf. 4. sz. 785–806.
 Gombos Károly: An interesting Tekke Turkoman Carpet. — Ars Decorativa 2. Bp. 1974. 129–141. Képpel.
 Klaniczay Gábor: Az eretnekség és a szövőipar kapcsolata a XII–XIII. sz.-i eretnekmozgalmaknál. — Dolgozatok a feudális művelődéstörténet köréből. (Szerk.: Klaniczay G. — Pajkossy G. — Ring É.) Bp. 1974. Házi soksz. 240 l. — 20 cm.
 László Emőke: De la tapisserie française: „Psyche” — Ars Decorativa 2. Bp. 1974. 75–88. Képpel.

Kerámia

Tasnádi Attila: A kerámia fővárosában. (Faenza) — Népszava, 1974. aug. 18.

Bútor, fafaragás

Cseh Éva: 18 th. century japanese netsuho. — Ars Decorativa, 2. 1974. 117–128. Képpel.
 Kaesz Gyula: Bútorstílusok. Akadémiai Kiadó, Akadémiai Nyomda, Bp. Lipcse, 1974. 288 l. 16 t. — 24 cm.
 NN.: A japán neckefaragás művészete. — Élet és Tudomány, 1974. 29. évf. 30. sz. 1424–1427. Képpel.
 Vadász Erzsébet: Deux caquetoires. — Ars Decorativa 2. Bp. 1974. 45–60. Képpel.
 Vadász Erzsébet: Francia gótikus fésűk. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 2. sz. 1–6. Képpel.

Könyvművészet

Hopp Lajos: Ibrahim Mütefferika (1674–1746) a török könyvnyomtatás megalapítója. — Magyar Könyvszemle, 1974. 90. évf. 1–2. sz. 127–131.

Design

Rádóczy László: Charles Eames. — Ipari Művészet, 1974. 1. sz. 12–14. Képpel.
 Rádóczy László: Verner Pantón. — Ipari Művészet, 1974. 4. sz. 12–15. Képpel.
 Takács Endre: Ipari formatervezés a Szovjetunióban. — Ipari Művészet, 1974. 4. sz. 7–12.

m) Művészeti élet

Általában

Garas Klára: Nemzetközi művészettörténeti kongresszus Granadában. — A Magyar Tudományos Akadémia Osztályközleményei. 22. k. Bp. 1974. 291–292.

Műgyűjtés

Czére Andrea: Angliai I. Károly gyűjteménye. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 2. sz. 7–11. Képpel.
 Czére Andrea: Rembrandt gyűjteménye. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 4. sz. 1–5. Képpel.
 Mrávik László: Lipót Vilmos németalföldi helytartó gyűjteménye. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 3. sz. 45–48. Képpel.
 Mrávik László: Római gyűjtemények a XVII. században és a Galéria Borghese. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 1. sz. 6–9. Képpel.
 Nyerges Éva: V. Károly kisázsiai műkincsei. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 2. sz. 12–17. Képpel.
 P. O.: Vigyázat, hamis, — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1974. 4. sz. 40–41.
 Ruzsa György: Borisz és Gleb ikonok Pavel Korin gyűjteményében. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 2. sz. 18–20. Képpel.
 Ruzsa György: Látogatás A. Sz. Lazo leningrádi gyűjteményében. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 1. sz. 21–23. Képpel.
 Ruzsa György: Magángyűjtemények a Szovjetunióban. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 3. sz. 12–14. Képpel.

Ruzsa György: A Sidorov féle grafikai gyűjtemény. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 2. sz. 32–34. Képpel.
 Szigethi Ágnes: I. Ferenc gyűjteménye. — Műgyűjtő, 1974. 6. évf. 4. sz. 34–37. Képpel.

n) Külföldön rendezett külföldi kiállítások

BELGRÁD
 Hegedusi Kristó kiállítása. 1974. — Ism.: Ács József, Magyar Szó, 1974. febr. 3.
 Karamatijevic, Pivo kiállítása. 1974. — Ism.: Ács József, Magyar Szó, 1974. jún. 4.
 BERLIN
 Grunding, Hans festőművész kiállítása. 1974. — Ism.: Lánosz Sándor, Művészet, 1974. 15. évf. 1. sz. 40–41. Képpel.
 BRNO
 VI. Plakátművészeti kiállítás. 1974. — Ism.: Lánosz Sándor, Művészet, 1974. 15. évf. 12. sz. 33–35. Képpel.
 DREZDA
 Éremkiállítás Friedrich W. Hörnlerin születésének 100. évfordulójára. 1974. — Ism.: Héri Vera, Az Érem, 1974. 30. évf. 1. sz. 43–44.
 ERFURT
 Szocialista országok első iparművészeti kvadriennáléja. 1974. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 33. sz. 13.
 HELSINKI
 A Fidem biennáléja. 1973. — Ism.: Kunvári Lilla, Az Érem, 1974. 30. évf. 1. sz. 37–39.
 KOLOZSVÁR
 Bradut Kovalin festőművész kiállítása. 1974. — Ism.: Banner Zoltán, Utunk, 1974. nov. 29.
 Harsia Theodor festőművész kiállítása. 1974. — Ism.: Ditrói Ervin, — Utunk, 1974. ápr. 5.
 KRAKKÓ
 5. Krakkói Nemzetközi Biennálé. 1974. — Ism.: Frank János, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 37. sz. 6.
 Sinkovits Péter, — Művészet, 1974. 15. évf. 11. sz. 34–37. Képpel.
 MILÁNÓ
 Milánói Triennale, 1973. — Ism.: Kubinszky Mihály, — Magyar Építőművészet, 1974. 5. sz. 58–59.; Szilvitzy Margit, Ipari Művészet, 1974. 3. sz. 25–26.
 MOSZKVA
 A Szovjetunió Művészeti Akadémiájának kiállítása. 1974. — Ism.: Ruzsa György, Művészet, 1974. 15. évf. 8. sz. 39.
 PÁRIZS, Musée Nationale d'Art Moderne
 Miro kiállítás. 1974. — Ism.: Ember Mária, — Művészet, 1974. 15. évf. 10. sz. 43.
 Braque kiállítás. 1974. — Ism.: Bodri Ferenc, Nagyvilág, 1974. 19. évf. 5. sz. 793–796.
 Futurizmus kiállítás. 1974. — Ism.: Halász Zoltán, Művészet, 1974. 15. évf. 12. sz. 40.
 Fialok Biennáléja, 1974. — Ism.: Beke László, Művészet, 1974. 15. évf. 4. sz. 40–41. Képpel.
 Hajdú, Étienne szobrászművész kiállítása. 1973. — Ism.: Bodri Ferenc, Nagyvilág, 1974. 19. évf. 3. sz. 475–476.
 POZSONY
 A XX. századi francia festészet c. kiállítás. 1974. — Ism.: Bárkány Jenőné, Új Szó, 1974. okt. 14.
 Castiglione Dezider pasztelljei c. kiállítás. 1974. — Ism.: Bárkány Jenőné, Új Szó, 1974. febr. 6.
 Illusztráció biennálé. 1973. — Ism.: Urbikova Anna, — Művészet, 1974. 15. évf. 1. sz. 30–31. Képpel.
 Nemzetközi üvegkiállítás. 1973. — Ism.: Boker-Dárday, Ipari Művészet, 1974. 5. sz. 31.
 Orosz ikonok c. kiállítás. 1974. — Ism.: Bárkány Jenőné, Új Szó, 1974. márc. 27.
 PRÁGA
 Amerikai képzőművészek kiállítása. 1974. — Ism.: Barsi Imre, Új Szó, 1974. nov. 24.
 RÓMA
 Contemporanea c. kiállítás. 1974. — Ism.: Takács József, Művészet, 1974. 15. évf. 12. sz. 35–39. Képpel.
 SALZBURG
 Spätgothique in Salzburg. Die Malerei 1400–1530. c. kiállítás, 1972. — Ism.: Végh János, Acta Historiae Artium, 1974. XX. k. Fasc. 3–4. 336–341.
 TAIPEI
 Grafikai Triennale, 1974. — Ism.: Egri Mária, Népszabadság, 1974. nov. 22.
 TORONTÓ
 I. Iparművészeti Világkiállítás. 1974. — Ism.: Péter Márta, Művészet, 1974. 15. évf. 7. sz. 36–37. Képpel.
 Tasnádi Attila, Népszava, 1974. aug. 29.
 USA
 Kerámia Szimpozium, 1973. — Ism.: Schrammel Imre, Művészet, 1974. 15. évf. 4. sz. 5–6. Képpel.
 VARSÓ
 5. Varsói Plakátszimpózium. 1974. — Ism.: Frank János, Élet és

Irodalom, 1974. 18. évf. 48. sz. 12.; Lánicz Sándor, Művészet, 1974. 15. évf. 12. sz. 33–35. Képpel.
VICENZA, Basilica Palladiana
Palladio kiállítás. 1973. — Ism.: Hajnóczi Gábor, Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 2. sz. 114–116.
ZÁGRÁB
Tendenciák, 5. c. kiállítás. 1973. — Ism.: (B-e) Művészet, 1974. 15. évf. 2. sz. 36–40. Képpel.
ZENTA
Néprajzi kiállítás. 1974. — Ism.: Égető Melinda, Művészet, 1974. 15. évf. 6. sz. 41–42.

o) Múzeumok és képtárak, muzeológia

Barta András: Képek a képek városából. (Drezda) — Magyar Nemzet, 1974. okt. 6.
Bélley Pál: Egy bécsi múzeum. — Magyar Hírlap, 1974. máj. 6.
Dankó Imre: A világ tíz érdekes múzeumáról. — Múzeumi Kurir, 1974. Debrecen. 15. sz. II/5. 59–63.
Földes Anna: Valódi kincsek és bizarr látványosságok. (Amerika múzeumai) — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1974. 2. sz. 33–36. Képpel.
Kuthy Sándor: Élő művészek múzeumban. (A berni Fehér Terem) — Építés-Epítészettudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 613–616.
Néray Katalin: Modern múzeumok Norvégiában. — Művészet, 1974. 15. évf. 3. sz. 38–39. Képpel.
Zay László: Három M a Száva parton. — Magyar Nemzet, 1974. febr. 14.

KÖNYV- ÉS FOLYÓIRATSZEMLE

Bodri Ferenc: Az Architektura sorozat új kötetei. — Jelenkor, 1974. 17. évf. 4. sz. 348–350.
Dévényi Iván: Újabb publikációk Egry Józsefről — Jelenkor, 1974. 17. évf. 6. sz. 550–552.
Héthy Zoltán: Múzeumi periodikák repertoriumai. — Könyvtáros, 1974. 24. évf. 11. sz. 693–694.
Észtás Erzsébet: A képzőművészeti könyvkiadás helyzete Magyarországon. — Művészet, 1974. 15. évf. 10. sz. 46–47.
Szalantai Rezső: Csehszlovákiai magyar folyóiratszema. — Magyar Nemzet, 1974. máj. 10.
Varga Imre: A „művészet” egy éve. — Tájékoztató, 1974./I. 4–8.
Végh János: Ötvenéves a Phaidon. — Művészet, 1974. 15. évf. 1. sz. 46–47.
Acta Archaeologica XXIV. kötet. Akadémiai Kiadó, Akadémiai Nyomda, Bp. 1972. 462 l. 37 t. 132 ábra. — Ism.: Makkay János, Archeológiai Értesítő, 1974. 101. k. 1. sz. 149–151.
Anghel, George: Középkori várak Erdélyben. Meridiane Könyvkiadó, Bukarest, 1973. 138 l. 123 kép. — Ism.: Marosi Endre, Hadtörténelmi Közlemények, 1974. 21. évf. 3. sz. 541–542.
Aradi Nóra: A szocialista képzőművészet jelképei. Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1973. — Ism.: Bodri Ferenc, Jelenkor, 1974. 17. évf. 9. sz. 848–850.; Herman István, Kritika, 1974. 8. sz. 30–31.; Sz. A. Művészet, 1974. 15. évf. 12. sz. 47.
Aradi Nóra: Képzőművészet és munkásmozgalom. Magvető Kiadó, Bp. 1974. — Ism.: Bodri Ferenc, Jelenkor, 1974. 17. évf. 9. sz. 848–850.; harangozó, Esti Hírlap, 1974. jún. 15.; lánicz, Magyar Hírlap, 1974. jún. 22.; Tasnádi Attila, Népszava, 1974. jún. 14.
Bajkay Éva: Uitz Béla. Corvina Kiadó, Bp. 1974. — Ism.: E. Fehér Pál, Népszabadság, 1974. dec. 14.
Banner Zoltán: Mattis Teutsch János. Kritérium Kiadó, Bukarest, 1973. — Ism.: Sümezi György, Alföld, 1974. 25. évf. 5. sz. 96.
Beliczay Angéla: Örökéletnek beszéde. — Ism.: Szij Rezső, Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 4. sz. 342–343.
A. Garcia y Bellido: Iberische Kunst in Spanien. Mainz, 1971. 95 l. 132 t. — Ism.: Szilágyi János György, Archeológiai Értesítő, 1974. 101. k. 1. sz. 153–154.
Berger, René: A festéset felfedezése. Gondolat Kiadó, Bp. 1973. — Ism.: Illyés Mária, Kritika, 1974. 6. sz. 22.; Rózsa Gyula, Népszabadság, 1974. máj. 5.
Bernáth Aurél: Kiseb világok. Szépirodalmi Kiadó, Bp. 1974. 246 l. — Ism.: Lakatos István, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 26. sz. 10.
P. Brestyánszky Ilona: Csongrád megye iparművészeti kincsei. A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve Szeged, 1973. — Ism.: Bálint Sándor, Tiszatáj, 1974. 28. évf. 3. sz. 87–88.; Pusztai László, Műemlékvédelem, 1974. 17. évf. 2. sz. 121.
Chagall, Marc: Életem. Gondolat Kiadó, Bp. 1970. — Ism.: Kajetan Endre, Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 2. sz. 160–161.
Chronica Hungarorum. (Hasonmás kiadás) Magyar Helikon—Európa Kiadó, Bp. 1973. 138 l. XVIII. 1. 67 faksz. levél. — Ism.: Borsa Gedeon, Irodalomtörténeti Közlemények, 1974. 78. évf.

2. sz. 263–264.; Szij Rezső, Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 4. sz. 341–342.
Csapodi Csaba: A „Magyar Kódexek” elnevezésű gyűjtemény. Az MTA Könyvtára Kézirattárának katalógusai, 5. 133 l. Bp. 1973. — Ism.: Kulcsár Péter, Irodalomtörténeti Közlemények, 1974. 78. évf. 2. sz. 263.; Tóth András, Könyvtáros, 1974. 24. évf. 4. sz. 242.
Csapodi Csaba: The Corvian Library. History and Stock. Akadémiai Kiadó, Akadémiai Nyomda, Bp. 1973. 516 l. — Ism.: K. Kovács Sándor, Magyar Könyvszemle, 1974. 90. évf. 3–4. sz. 373–375.
K. Csilléry Klára: A magyar nép bútorai. Corvina Kiadó, Bp. 1972. 74 l. 19 t. 37 kép. — Ism.: Hoffer Tamás, Acta Ethnographica, 1974. Tom. XXXII. Fasc. 2–4. 382–383.
Dávid Katalin: Az Árpád kori Csanád vármegye művészeti topográfiájának rekonstrukciója c. kandidátusi értekezés. Győrffy György és Zádor Miklós opponensi véleménye, Dávid Katalin válasza. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 4. sz. 333–340.
Dávid Katalin: Németh József. Képzőművészeti Alap Kiadó, Bp. 1974. — Ism.: Szabó Endre, Csongrád m. Hírlap, 1974. márc. 24.
Dercsényi Dezső—Voit Pál: Heves megye műemlékei. II. rész. Akadémiai Kiadó, Akadémiai Nyomda, Bp. 1972. — Ism.: Borsos László, Magyar Építőművészet, 1974. 5. sz. 61.
Dési Huber István. Tanulmánykötet. A MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjának Kiadványai. Akadémiai Kiadó, Akadémiai Nyomda, Bp. 1974. — Ism.: Rózsa Gyula, Népszabadság, 1974. márc. 31.
G. R. Dodwel: Painting in Europe 800–1200. Harmondsworth, 1971. — Ism.: Tóth Melinda, Művészet, 1974. 15. évf. 3. sz. 46–47.
Douglas, Davis: Művészet és jövő. New York, Prager Kiadó, 1973. — Ism.: Bodri Ferenc, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 10. sz. 7.
Dücret, Sigfried: Meissener Porzellan. — bemalt in Augsburg, 1718–1750. Braunschweig, 1971. — 1972. 1–2. k. — Ism.: Molnár László, Acta Historiae Artium, 1974. Tom. XX. Fasc. 1–2. 153–155.
Edwards, Tudor: The Ancient stones of England. London, 1972. 224 l. 35 kép. — Ism.: Gerő László, Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 1. sz. 61–62.
Entz Géza: A gótika művészete. Corvina Kiadó, Bp. 1973. 234 l. 206 kép. — Ism.: Gerő László, Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 4. sz. 202.
Focsa, Gheorge: Le Musée du village Bucarest. Meridiane Kiadó, Bucarest, 1972. — Ism.: Gunda Béla, Művészet, 1974. 15. évf. 5. sz. 46.
Forrásk Budapest múltjából: I–IV. k. Bp. 1973. — Vita: Benda Kálmán, Nagy Zsuzsa, Szabó Ágnes, Glatz Ferenc. — Budapest, 1974. 12. évf. 9. sz. 28–31.
Frank János: Szőlősi Enikő. Corvina Kiadó, Bp. 1974. — Ism.: Horváth Teréz, Népszava, 1974. okt. 4.
Friedenthal, R.: Leonardo. Gondolat Kiadó, Bp. 1974. — Ism.: Ebergényi Tibor, Népújság, 1974. aug. 25.
Fülep Lajos: A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Magvető Kiadó, Bp. 1974. — Ism.: Bélley Pál, Magyar Hírlap, 1974. nov. 23.; Börsy István, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 24. sz. 11.; Szabó György, Új Írás, 1974. 14. évf. 9. sz. 101–105.
Gauthier, Marie Madeleine: Émaux du Moyen Age. Fribourg, 1972. 444 l. 280 illusztr. — Ism.: Kovács Éva, Acta Historiae Artium, 1974. Tom. XX. Fasc. 3–4. 327–329.
Germann Georg: Gothic revival in Europe and Britain. London, 1972. 263 l. 98 fig. — Ism.: Bibó István, Acta Historiae Artium, 1974. Tom. XX. Fasc. 3–4. 329–336. Képpel.; Bibó István Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 2. sz. 121–123.
Germann Georg: Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie. Stuttgart, 1974. 248 l. 98 fig. — Ism.: Bibó István, Acta Historiae Artium, 1974. Tom. XX. Fasc. 3–4. 329–336. Képpel.; Bibó István Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 2. sz. 158–160.
Gerő László: Pest-Buda építésze az egyesítéskor. Műszaki Kiadó Bp. 1973. 223 l. 169 kép. — Ism.: Komárik Dénes, The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 54. sz. 152–157.; Rados Jenő, Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 1. sz. 54–55.
Gervess-Molnár Vera: A középkori Magyarország rotundái. Akadémiai Kiadó, Bp. 1972. 93 l. 67 kép. — Ism.: Nagy Emese, Archeológiai Értesítő, 1974. 101. k. 1. sz. 159–160.
Gervess-Molnár Vera: The Hungarian Szűr an Archaic Mantle of Eurasian Origin. Torontó, 1973. 142 l. 83 ábra. — Ism.: Gáborjányi Alice, Ethnographia, 1974. 85. k. 2–3. sz. 564–566.; Kresz Mária, Művészet, 1974. 15. évf. 6. sz. 46.
Gink Károly: Az én világom. Képzőművészeti Alap Kiadó, Bp. 1974. — Ism.: Náda Ferenc, Fotóművészet, 1974. 17. évf. 4. sz. 50–52. Képpel.
Gombrich E. H.: Művészettörténet. Gondolat Kiadó, Bp. 1974. — Ism.: Krokva Zsolt, Valóság, 1974. 17. évf. 12. sz. 106–110.
Granasztói Pál: Ember és látvány városépítészetünkben. Akadémiai Kiadó, Akadémiai Nyomda, Bp. 1972. — Ism.: Kislegény Nagy István, Magyar Építőművészet, 1974. 5. sz. 62–63.; Major Máté, Művészet, 1974. 15. évf. 7. sz. 47.

- Granasztói Pál*: Építészet és urbanizsika. Akadémiai Kiadó, Bp. 1973. — Ism.: Meggyesi Tamás, Magyar Építőművészet, 1974. 5. sz. 63.
- Gross Arnold Album*. (Bev. Körner É.) Corvina Kiadó, Bp. 1973. — Ism.: Erdős György, Művészet, 1974. 15. évf. 4. sz. 45–46.; Zsugán István, Könyvtár, 1974. febr. 7.
- Holl Béla*: A kétszáz éves váci könyv. Magyar Helikon Kiadó, Bp. 1973. 124 l. — Ism.: Végh Ferenc, Könyvtáros, 1974. 24. évf. 4. sz. 239–240.
- Hussein A. Mohamed*: A könyvek eredete a papirusztól a kódexig. Lípce, 1974. — Ism.: Lengyel Lajos, Magyar Grafika, 1974. 18. évf. 6. sz. 84–85.
- Ionesco, Grigore*: Histoire de l'architecture en Roumanie. Bucurest, 1972. 589 l. 25 k. — Ism.: Entz Géza, Acta Historiae Artium, 1974. Tom. XX. Fasc. 1–2. 152; Entz Géza, Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 2. sz. 123–24.
- Kagan, M.*: Ismerkedés az esztétikával. Képzőművészeti Alap Kiadó, Bp. 1974. — Ism.: Kristó Nagy István, Művészet, 1974. 15. évf. 7. sz. 46–47.
- Kampis Antal-Németh Lajos*: Képek és nézők. Gondolat Kiadó, Bp. 1974. — Ism.: S. Nagy Katalin, Művészet, 1974. 15. évf. 10. sz. 48.
- Kass János*: Fejek. Bp. 1974. — Ism.: Szelesi Zoltán, Délmagyarország, 1974. nov. 26.
- Kassák Lajos*: MA. Akadémiai Kiadó, Akadémiai Nyomda, Bp. 1973. — Ism.: Mezey Katalin, The New Hungarian Quarterly, 1974. 15. évf. 54. sz. 88–92.
- B. Kiss Éva*: Kner Imre. (1890–1944) — Ism.: NN.: Vigília, 1974. 39. évf. 6. sz. 414–415.
- Klingender F. D.*: Art and the industrial Revolution. London, 1968. — Ism.: Aradi Nóra, Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 3. sz. 235–238.
- Kocogh Ákos*: A modern művészet útjai. NPI; Bp. 1974. — Ism.: Sík Csaba, Kritika, 1974. 4. sz. 30.
- Koroknay Éva*: Magyar reneszánsz könyvkötések. — Ism.: Vértessy Miklós, Könyvtáros, 1974. 24. évf. 7. sz. 429.
- Kovács József László*: Lackner Kristóf és kora. (1571–1631) Sopron, 1972. 142 lap. — Ism.: N. Kovács Sándor, Soproni Szemle, 1974. 28. évf. 3. sz. 285–286.; Bariska István, Vasi Szemle, 1974. 28. évf. 3. sz. 472–477.
- Kováts Albert*: A rajz. Corvina Kiadó, Bp. 1973. — Ism.: D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 3. sz. 201.
- Kós Károly-Szentimrei Judit-Nagy Jenő*: Kászoni székely népművészet. Bukarest, 1972. 271 l. 13 t. — Ism.: Vida Mária, Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 1. sz. 64–65.
- Kósa Zoltán*: Modern amerikai építészet. Műszaki Kiadó, Bp. 1973. 216 l. 362 kép. — Ism.: Bodri Ferenc, Jelenkor, 1974. 17. évf. 4. sz. 348–349.; Gerő László, Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 2. sz. 124.
- Lajtha Edit*: Korai francia festészet. Corvina Kiadó, Bp. 1973. — Ism.: Bodri Ferenc, Jelenkor, 1974. 17. évf. 4. sz. 349–350.
- Láncz Sándor*: Szalay Lajos. Corvina Kiadó, Bp. 1974. — Ism.: Horváth Teréz, Népszava, 1974. ápr. 14.
- László Emőke*: Endre Béla. Corvina Kiadó, Bp. 1973. — Ism.: Dévényi Iván, Jelenkor, 1974. 17. évf. 6. sz. 553.; Laczkó Katalin, Tiszatáj, 1974. 28. évf. 9. sz. 111–112.
- Luskin I.*: A modern festészet és a természettudomány. — Ism.: NN. Művészet, 1974. 15. évf. 4. sz. 44–45.
- Magyar Anjou Legendarium* (hasonmás kiadás). Magyar Helikon, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. — Ism.: Kéki Béla, Könyvtáros, 1974. 24. évf. 3. sz. 175–177.
- Mai magyar művészet*: Képzőművészeti Alap Kiadó, Bp. 1973. — Ism.: Illyés Mária, Kritika, 1974. 4. sz. 29–30.
- Mai magyar rajzművészet*: Képzőművészeti Alap Kiadó, Bp. 1973. — Ism.: NN. Korunk, 1974. 38. évf. 2. sz. 340–341.
- Margary, Ivan*: Romain Roads in Britain. London 1973. (3. kiad.) 550 l. 23 kép. 17 térk. — Ism.: Pamer Nóra, Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 2. sz. 124–125.
- Marjai Imre-Pataky Dénes*: A hajó a művészetben. Corvina Kiadó, Bp. 1974. — Ism.: Révész Zsuzsa, Ipari Művészet, 1974. 6. sz. 9.
- Mendöl Zsuzsa*: Málnai Béla. Akadémiai Kiadó, Akadémiai Nyomda, Bp. 1974. 47 l. 24 t. — Ism.: Gábor Eszter, Művészet, 1974. 15. évf. 8. sz. 47–48.
- Merhautova A.*: Romanische Kunst in Polen, der Tschechoslovakien, Ungarn, Rumänien, Jugoslawien. Artia Kiadó, Prága, 1974. — Ism.: Tóth Sándor, Művészet, 1974. 15. évf. 11. sz. 47–48.
- Michalowski K.*: Piramisok és masztabák. Corvina Kiadó, Bp. 1973. 27 l. 84 kép. — Ism.: Gerő László, Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 2. sz. 124.
- Miklós Pál*: A sárkány szeme. Corvina Kiadó, Bp. 1973. — Ism.: Dévényi Iván, Jelenkor, 1974. 17. évf. 6. sz. 552–553.; Ecsedy Ildikó, Világosság, 1974. 15. évf. 7. sz. 435–438.; Galla Endre, Művészet, 1974. 15. évf. 5. sz. 46–47.
- Mikola András*: Színek és fények. Dacia Kiadó, Bukarest, 1974. — Ism.: Sümei György, Alföld, 1974. 25. évf. 5. sz. 95.; R. Geller Katalin, Művészet, 1974. 15. évf. 4. sz. 45.
- Moholy Nagy László*: Az anyagtól az építészig. Corvina Kiadó, Bp. 1973. — Ism.: Németh Lajos, Nagyvilág, 1974. 19. évf. 2. sz. 296–297.; Takács József, Forrás, 1974. 6. évf. 9. sz. 86.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 17. évf. 3. sz. 104–105.
- Moles, A.*: Információelmélet és esztétikai élmény. Gondolat Kiadó, Bp. 1973. — Ism.: Jagusztin László, Alföld, 1974. 25. évf. 7. sz. 103–104.
- Mucsi András*: Gótikus és reneszánsz táblaképek az Esztergomi Keresztény Múzeumban. Magyar Helikon-Pénzjegyi Nyomda, Bp. 1974. — Ism.: D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 5. sz. 348.
- Művelődéstörténet — Művészettörténet — Irodalomtörténet*. (Romániai magyar nyelvű kiadványok) — NN. Könyvtáros, 1974. 24. évf. 11. sz. 683–685.
- Művészeti kislexikon*. (Szerk.: Lajtha E.) Akadémiai Kiadó, Akadémiai Nyomda, Bp. 1973. 687 l. 36 t. — Ism.: Pálvolgyi Endre, Könyvtáros, 1974. 24. évf. 1. sz. 49–50.; Sík Csaba, Művészet, 1974. 15. évf. 3. sz. 47.; Szász Imre, Kritika, 1974. 3. sz. 19.
- Művészeti pszichológia*. (Vál. és szerk.: Halász L.) Gondolat Kiadó, Bp. 1973. — Ism.: Miklós Pál, Nagyvilág, 1974. 19. évf. 10. sz. 1586–1587.; Sági Mária, Valóság, 1974. 17. évf. 1. sz. 101–102.
- Művészettörténet — tudománytörténet*. (Főszerk.: Aradi N.) Akadémiai Kiadó, Akadémiai Nyomda, Bp. 1973. — Ism.: Mojzer Miklós, Művészet, 1974. 15. évf. 6. sz. 45–46.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 7. sz. 12.
- Nadin Mihai*: Hans Eder. Meridiane Kiadó, Bukarest, 1973. — Ism.: Murádin Jenő, Utunk, 1974. febr. 15.
- B. Nagy Margit*: Várak, Kastélyok, Udvarházak. Kriterion Kiadó, Bukarest, 1973. — Ism.: Ágopcsa Marianna, Korunk, 1974. 38. évf. 3. sz. 494–497.; Balassa Iván, Ethnographia, 1974. 85. k. 2–3. sz. 544–546.; Nemes Márta, Magyar Építőművészet, 1974. 5. sz. 63.; Marosi Endre, Hadtörténelmi Közlemények, 1974. 21. évf. 2. sz. 364–366.
- Németh Lajos*: A művészet sorsfordulója. Gondolat Kiadó, Bp. 1973. — Ism.: NN. Korunk, 1974. 38. évf. 2. sz. 341.
- Oelmacher Anna-Theisler György*: Sugár Andor. Corvina Kiadó, Bp. 1974. — Ism.: Horváth Teréz, Népszava, 1974. okt. 4.
- Parmelin H.-Németh L.*: Vörös Béla. Corvina Kiadó, Bp. 1974. — Ism.: Sík Csaba, Művészet, 1974. 15. évf. 6. sz. 47.
- Pasiakova, Jaroslava*: Kassák Lajos. — Ism.: Alabán Ferenc, Napjaink, 1974. 13. évf. 5. sz. 9.; E. Fehér Pál, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 11. sz. 6.
- Pogány Frigyes*: Salgótarján. Képzőművészeti Alap Kiadó, Bp. 1973. — Ism.: Granasztói Pál, Magyar Építőművészet, 1974. 2. sz. 59.
- Pogány Kálmán*: Tanulmány kötet. MTA Művészettörténeti Kutatócsoport kiadványai. Akadémiai Kiadó, Akadémiai Nyomda, Bp. 1974. — Ism.: Rózsa Gyula, Népszabadság, 1974. márc. 31.
- Postnikova-Losseva, Platanova Uljanova*: Russkoje Cernevoje, Iskustvo. Moszkva, 1972. — Ism.: Ruzsa György, Acta Historiae Artium, 1974. Tom. XX. Fasc. 1–2. 152–153.
- Preislich Gábor*: Walter Gropius. Akadémiai Kiadó, Akadémiai Nyomda, Bp. 1972. — Ism.: Bonta János Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 1–2. sz. 257–262.
- Pribitkov U. Sz.*: Gondolatok a régi orosz festészetéről. Gondolat Kiadó, Bp. 1973. — Ism.: D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 2. sz. 135–136.
- Prokopp Mária*: Piero és Ambrogio Lorenzetti. Corvina Kiadó, Bp. 1974. — Ism.: D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 9. sz. 635–636.
- Radó Polycarpus*: Libri liturgici manuscripti Hungariae et limitropharum regionu. Akadémiai Kiadó, Bp. 1973. — Ism.: Holl Béla, Magyar Könyvszemle, 1974. 90. évf. 3–4. sz. 375–377.
- Read, H.*: J. Arp. Corvina Kiadó, Bp. 1973. — Ism.: Bodri Ferenc, Jelenkor, 1974. 9. sz. 847–848.; D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 3. sz. 200.
- Ritz, Gisliind*: Hinterglasmalerei. München, 1972. 172 l. 162 kép. 48 t. — Ism.: Varga Zsuzsa, Acta Ethnographica, 1974. Tom. 23. Fasc. 2–4. 397–400.; Uő: Ethnographia, 1974. 85. k. 2–3. sz. 535–537.
- Rózsa György-Spira György*: Nagyvennyolc a kortársak szemével. Képzőművészeti Alap Kiadó, Bp. 1973. — Ism.: NN. Kritika, 1974. 2. sz. 23–24.; Unger Mátyás, Századok, 1974. 108. évf. 2. sz. 515–517.
- Scenographia Hungarica*. (Szerk.: Bögel J.-Jánosa L.) Corvina Kiadó, Bp. 1973. — Ism.: Rajkay György, Művészet, 1974. 15. évf. 1. sz. 45–46.
- Solymár László*: Duray Tibor. Képzőművészeti Alap Kiadó, Bp. 1973. — Ism.: D. I. Vigília, 1974. 39. évf. 3. sz. 200.
- Szabolcsi Hedvig*: Magyarországi bútorművészet a 18–19. század fordulóján. Akadémiai Kiadó, Akadémiai Nyomda, Bp. 1972. 137 l. — Ism.: Bobrovsky Ida, Galavics Géza, Zádor Anna, Ars Hungarica, 1974. II. évf. 1. sz. 214–222.; Vörös Károly, Az MTA Történettudományi Osztályának Közleményei, 22. k. 1974. 177–180.
- Szolnay Sándor*: A világ legvégén. Dacia Kiadó, Kolozsvár, 1973. — Ism.: Negulescu George, Korunk, 1974. 38. évf. 2. sz. 335–338.; Mezei József, Igaz Szó, 1974. 22. évf. 4. sz. 567–569.
- Sztolovics L. N.*: A szép és a társadalmi eszmény. Gondolat Kiadó, Bp. 1973. — Ism.: Jagusztin László, Alföld, 1974. 25. évf. 7. sz. 102–103.
- H. Takács Marianna*: Magyarországi udvarházak és kastélyok. Akadémiai Kiadó, Bp. 1970. 285 l. 202 kép. — Ism.: Mollay Károly, Soproni Szemle, 1974. 28. évf. 3. sz. 283–285.

Cs. Tompos Erzsébet: Grúzia. Corvina Kiadó, Bp. 1973. — Ism.: Urbán Nagy Rozália, Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 1. sz. 85–86.
 Varró János: Kós Károly. Dacia Kiadó, Kolozsvár, 1973. — Ism.: Ódor László, Tiszatáj, 1974. 28. évf. 2. sz. 83–84.
 Vasari: Vitae... (Bev. Vayer L.) Magyar Helikon Bp. 1974. — Ism.: Vedres Vera, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 27. sz. 12.
 Vayerné, Zibolen Agnes: Kisfaludy Károly. Akadémiai Kiadó, Bp. 1973. — Ism.: Bodry Ferenc, Jelenkor, 1974. 17. évf. 4. sz. 351–352.; Pogány Ö. Gábor, Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 2. sz. 161–162.
 Weitzmann Kurt: Illustrated manuscripts et st. Catherines Monastery on mount sinai. Minnesota, 1973. 34 p. XXXII. Pl. — Ism.: Kádár Zoltán, Acta Historiae Artium, 1974. Tom. XX. Fasc. 1–2.
 Winter, John: Modern Buildings. London, 1969. — Ism.: Kósa Zoltán, Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 1. sz. 62–64.
 Wojciechowski, A.: E. Manet. Corvina Kiadó, Bp. 1973. — Ism.: D. I. Viglia, 1974. 39. évf. 5. sz. 347–348.

BIBLIOGRÁFIÁK

Bedő Rudolf: Az 1972 évben megjelent külföldi folyóiratok szemléje. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 1. sz. 87–93.
 Fejér Mária: A magyar múzeumi évkönyvek és folyóiratok történeti vonatkozású közleményeinek repertoriuma. 1945–1970. — A Magyar Munkásmozgalmi Múzeum Közleményei. 1974/2. 76–102.; és 1974/3. 52–82.
 Fejér Mária: Magyar régészeti irodalom. 1973. — Archeológiai Értesítő, 1974. 101. k. 1. sz. 161–183.
 NN.: Zádor Anna szakirodalmi munkásságának bibliográfiája. — Építés-Építészettudomány, 1974. 5. k. 3–4. sz. 639–642.
 László Emőke—Szabó Katalin—Vadászi Erzsébet: A magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája. 1971. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 3. sz. 239–267.

NEKROLÓG, MEGEMLEKEZÉS

Almár György (építész, festőművész (1895–1974) — Soós Imre, Ipari Művészet, 1974. 5. sz. 25–27.
 Biai Főglein István festőművész. (1905–1974) — Pogány Ö. Gábor, Magyar Nemzet, 1974. dec. 1.
 Borghida Pál festőművész. — Murádin Jenő, Igaz Szó, 1974. 22. évf. 5. sz. 675–678.
 Dávid Károly építész. (1903–1973) — Városhy Péter, Magyar Építőművészet, 1974. 2. sz. 64.
 Domanóczy Endre festőművész. (1907–1974.) — Aradi Nóra, Kritika, 1974. 7. sz. 3.; H. Gy. Magyar Nemzet, 1974. máj. 16.; NN. Népszabadság, 1974. máj. 16.; Újvári Béla, Művészet, 1974. 15. évf. 7. sz. 1.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 21. sz. 2.
 Erdey Dezső szobrászművész. (1902–1957) — Erdey Dezsőné, A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyvei. II. Bp. 1974. 137–156 és 251–258. Francia nyelven is.
 Herman Ottó halálának 60. évfordulójára. — Balassa Iván, A Herman Ottó Múzeum Közleményei 13. Miskolc, 1974. 3–9.
 Kiss Tibor építész. (1899–1972) — Szabó Árpád, Magyar Építőművészet, 1974. 2. sz. 60–63.
 Kovács Zsuzsa belsőépítész. (1902–1974) — Fekete György, Ipari Művészet, 1974. 5. sz. 21–24.; Uő.: Művészet, 1974. 15. évf. 10. sz. 32.
 Máca János halálára. — NN. Élet és Irodalom, 1974. 18. évf. 47. sz. 4.
 Moravcsik Gyula bizantinológus. (1892–1972.) — Székely György, Századok, 1974. 108. évf. 2. sz. 547–550.
 Schoen Arnold művészettörténész. (1887–1973) — Samodai József, Magyar Építőművészet, 1974. 2. sz. 64.
 D. A. Siqueiros festőművész. (1898–1973) — Csőke József, Művészet, 1974. 15. évf. 7. sz. 40–43. Képpel.; Solymár István, Nagyvilág, 1974. 19. évf. 4. sz. 609–610.; Szirmai János, Magyar Építőművészet, 1974. 4. sz. 58.
 Vágó Pál festőművész. (1853–1928.) — Kádár Zoltán, Alföld, 1974. 25. évf. 10. sz. 88.

KÜLFÖLDI SZERZŐK MAGYAR KIADÁSBAN MEGJELENT TANULMÁNYAI

Almásy, Paul: Válogatás és szerkesztés. — Fotóművészet, 1974. 17. évf. 4. sz. 33–37.
 Alpatov, M. V.: Robert Tall, a festő. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 3. sz. 214–219.
 Angle, Italo C.: Gondolatok a történeti városközpontok helyreállítási elméletéről. — Az ICOMOS III. Közgyűlése és kollokviuma, 1972. Bp. 1974. 176–192.
 Apollinaire, G.: A kubista festők. Corvina Kiadó, Franklin Nyomda, Bp. 1974. 212 l. 4 t. — 20 cm.

Ashbery, G.—Bird, A...: A modern festészet lexikona. Pozsony, Bp. Tátra—Corvina Kiadó, 1974. 412 l. illusztr. — 21 cm.
 Badstübner—Gröger: Die Ovid-Galerie in den Neuen Kammern zu Potsdam. — Acta Historiae Artium, 1974. Tom. XX. Fasc. 3–4. 271–296. Képpel.
 Beerli, C. A.: Egy határozat alkotó elemei. — Az ICOMOS III. Közgyűlése és kollokviuma, 1972. Bp. 1974. 193–194.
 Bekaert, Geert: Korunk keresztény közösségei és az egyházi műemlékek. — Az ICOMOS III. Közgyűlése és kollokviuma 1972. Bp. 1974. 152–159.
 Bense, Max: Fotóesztétika. — Fotóművészet, 1974. 17. évf. 3. sz. 8–10.
 Beresnyeva, L.: Kazahsztán művészete a kezdetektől napjainkig. — Művészet, 1974. 15. évf. 9. sz. 41.
 Beridze, V.: Gudiasvili. Corvina Kiadó, Zrínyi Nyomda, 1974. 47 l. 48 t. — 24 × 21 cm.
 Catein, Karel: Bemerkungen zum Schatzfund von Silidia, 1967. — Numizmatikai Közlemények, 1973/74. 72–73. évf. 3–5.
 Chovry, M.: Jónap Courbet Úr! Kossuth Kiadó, Zrínyi Nyomda, Bp. 1974. 198 l. 8 t. — 19 cm.
 Corboz, André: A korszerű építészeti alkalmazása régi épületgyeitekben. — Az ICOMOS III. Közgyűlése és kollokviuma, 1972. Bp. 1974. 206–207.
 Czerner, Olgierd: Néhány következtetés modern épületek modern keretbe való beillesztéséről. — Az ICOMOS III. Közgyűlése és kollokviuma, 1972. Bp. 1974. 259–263.
 Csekin—Krotova: Robert Falk leveleiben és baráti nyilatkozataiban. — Művészettörténeti Értesítő, 1974. 23. évf. 3. sz. 220–224.
 Dan, Haulica: Művészetünk: nyitott mű. — Korunk, 1974. 38. évf. 2. sz. 167–169.
 Deiters, Ludwig: Lakások, műemléképületekben. — Az ICOMOS III. Közgyűlése és kollokviuma, 1972. Bp. 1974. 208–211.
 Diaz-Berio, Salvador: A beillesztés problémái. — Az ICOMOS III. Közgyűlése és kollokviuma 1972. Bp. 1974. 212–214.
 Diehl, Gaston: Vasarely. Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, München — Bp. 1974. 95 l. illusztr. — 28 cm.
 Dölling, Regina: A mai építészeti alkalmazása a nyugatnémetországi történelmi városok újjáépítése során. — Az ICOMOS III. Közgyűlése és kollokviuma, 1972. Bp. 1974. 215–218.
 Enescu, Theodor: Szempontok a jelenkori román képzőművészet történetéhez. — Korunk, 1974. 38. évf. 2. sz. 191–195.
 Farner, Konrad: Művészet-e a fotográfia? — Fotóművészet, 1974. 17. évf. 3. sz. 3–7.
 Friedenthal, R.: Leonardo. Gondolat Kiadó, Athenaeum Nyomda, Bp. 1974. 142 l. illusztr. — 24 cm.
 Frodl, Walter: Elmélet és gyakorlat egysége. — Műemlékvédelem, 1974. 18. évf. 3. sz. 129–138.
 Gabler, D.: Sigillaten auf dem Gebiet des Palatinus von Gorsium. — Alba Regia, XIII. 1972. Székesfehérvár, 1974. 9–66.
 Glemza, Jonas: A modern építészeti megjelenése a régi környezetben. — Az ICOMOS III. Közgyűlése és kollokviuma, 1972. Bp. 1974. 219–222.
 Gombrich, E. H.: A művészet története. Gondolat Kiadó, Athenaeum Nyomda, Bp. 1974. 521 l. illusztr. — 24 cm.
 Grecann, Eugenia: Történeti városközpontok védelme Erdély déli részén. — Az ICOMOS III. Közgyűlése és kollokviuma, 1972. Bp. 1974. 223–231.
 Haevernick, Thea Elisabeth: Trilobitenperlen. — Folia Archeologica, 25. k. Bp. 1974. 105–129. Képpel.
 Herbst, W.—Materna: A Német Történeti Múzeum 20 éve. — A Magyar Munkásmozgalmi Múzeum Közleményei, 1974/3. NPI. Bp. 1974. 36–40.
 Hofmann, Werner: A modern művészet alapjai. Gondolat Kiadó, Athenaeum Nyomda, Bp. 1974. 432 l. 20 t. — 20 cm.
 Hruska, Emanuel: A történeti és a modern városnegyedek együttélésének problémája a város regionális alakításában. — Az ICOMOS III. Közgyűlése és kollokviuma, 1972. Bp. 1974. 232–237.
 Hyland, A. D. C.: A tengerparti városok, Accra és Cape Coast régi városközpontjainak felújítási problémái. — Az ICOMOS III. Közgyűlése és kollokviuma, 1972. Bp. 1974. 238–241.
 Kagan, M. Sz.: A képzőművészet tagolódása. — Művészet, 1974. 15. évf. 10. sz. 1–3.
 Kagan, M. Sz.: Ismerkedés az esztétikával. Képzőművészeti Alap Kiadó, Athenaeum Nyomda, Bp. 1974. 239 l. 36 t. — 20 cm.
 Kagan, M. Sz.: Új feladatok, új formák. — Művészet, 1974. 15. évf. 9. sz. 1–3.
 Klee, F.: Paul Klee élete és munkássága. Corvina Kiadó, Zrínyi Nyomda, Bp. 1974. 215 l. 28 t. — 20 cm.
 Kuban, Dogan: A régi és az új Isztambul. — Az ICOMOS III. Közgyűlése és kollokviuma, 1972. Bp. 1974. 242–245.
 Kupcov, Ivan: A jelenkori szovjet festészetről. — Új Szó, 1974. aug. 11.
 Lazarev, V. N.: A régi orosz művészet kutatásának néhány kérdéséről. — Művészet, 1974. 15. évf. 6. sz. 7–9. Képpel.
 Levin, Mai: Röviden az észak grafikáról. — Művészet, 1974. 15. évf. 1. sz. 32–33. Képpel.
 Lupalo, I. G.: A moszkvai Forradalmi Múzeum gyűjtőmunkájáról. — A Magyar Munkásmozgalmi Múzeum Közleményei. 1974. NPI. Bp. 1974. 18–29.

- Michna, Pavel:* Archeologische Nachweise der Nährungs-ungarischen Beziehungen im 15. Jahrhundert. — *Folia Archaeologica*, 25. k. Bp. 1974. 179–203. Képpel.
- Minissi, Franco:* Műemlék korszerű hasznosítása: gyakorlati példák Olaszországban. — Az ICOMOS III. Közgyűlése és kollokviuma, 1972. Bp. 1974. 168–175.
- Monnet, Bertrand:* A modern építészet és a történelmi környezet kapcsolata Franciaországban. — Az ICOMOS III. Közgyűlése és kollokviuma, 1972. Bp. 1974. 109–125.
- Musanov, Nicolas:* A korszakok párbeszédének mai értelmezése. — Az ICOMOS III. Közgyűlése és kollokviuma, 1972. Bp. 1974. 246–251.
- Nicolescu, Vasilev:* Turner, avagy a fény dramaturgiája. — *Korunk*, 1974. 38. évf. 7. sz. 837–840.
- Nunoo, Richard:* Akan, népi épületek. — Az ICOMOS III. Közgyűlése és kollokviuma, 1972. Bp. 1974. 252–253.
- Otetea, A.:* A reneszánsz és a reformáció. Gondolat Kiadó, Franklin Nyomda, Bp. 1974. 438 l. 34 t. — 24 cm.
- Paquet, Jean Pierre:* A jelen, a múlt és a természet összhangjának feltételei. — Az ICOMOS III. Közgyűlése és kollokviuma, 1972. Bp. 1974. 267–275.
- Pesina, J.:* Die Tafelmalerei am Jagellonenhof in Prag. (1471–1526). II. Teil. — *Acta Historiae Artium*, 1974. Tom. XX. Fasc. 1–2. 37–80.
- Pevsner, N.:* Az európai építészet története. Corvina Kiadó, Athenaeum Nyomda, Bp. 1974. 506 l. illusztr. — 20 cm.
- Popovic, Peter:* Hoard of imitations of the Roman republican denars from the Belgrade National Museum. — *Numizmatikai Közlemények*, 1973–/74. 72–73. évf. 7–13.
- Powell, Philip:* Újat oltunk a régibe. — Az ICOMOS III. Közgyűlése és kollokviuma, 1972. Bp. 1974. 134–141.
- Radan, T. G.:* Angaben zur Frage der sogenannten „Lechttürme“. — *Alba Regia*, XIII. Székesfehérvár, 1974. 149–163.
- Read, H.:* A modern szobrászat. Corvina Kiadó, Kossuth Nyomda, Bp. 1974. 299 l. illusztr. — 23 cm.
- Roy, Claude:* A művészet szerelme. Esszék. — Gondolat Kiadó, Alföldi Nyomda, Bp. Debrecen, 1974. 290 l. 38 t. — 23×21 cm.
- Stepanek, Pavel:* A rondwicei Lobkowicz gyűjtemény kialakulásának története. — *Műgyűjtő*, 1974. 6. évf. 3. sz. 7–9. Képpel.
- Saucin, Ladislav:* A szlovák Nemzeti Felkelés tükröződése festészetünkben. — *Új Szó*, 1974. aug. 18.
- Schindler, Wolfgang:* Újonnan szerzett római portréfej a Szépművészeti Múzeumban. — *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts*, 1974. No. 42. 13–26 és 111–116. Képpel, német nyelven is.
- Snieszynska, Stolor Eva:* Queen Elisabeth as a patron of architecture. — *Acta Historiae Artium*, 1974. Tom. XX. Fasc. 1–2. 13–36. Képpel.
- Svidkovszkij, O. A.:* A modern építészet és a történelmi környezet. — Az ICOMOS III. Közgyűlése és kollokviuma, 1972. Bp. 1974. 281–286.
- Tabakova-Canova, G.:* Nézzük meg együtt a kazanliki trák sír-emléket. — *Művészet*, 1974. 15. évf. 4. sz. 27–29. Képpel.
- Vapracova, Maja Boriszova:* K. Dzsidrov a konfliktusok művésze. — *Művészet*, 1974. 15. évf. 8. sz. 44.
- Verlet, Pierre:* Alambic, casolette ou brule-pafum. — *Ars Decorativa*, 2. Bp. 1974. 107–115. Képpel.
- Vlassa, Nicolae:* Sikert-e megfejteni a phaistosi korong szövegét. — *Korunk*, 1974. 38. évf. 4. sz. 595–604.
- Wright, F. L.:* Testamentum. Corvina Kiadó, Bp. Szikra Nyomda, Pécs, 1974. 201 l. 4 t. — 16×17 cm.
- Zachwatowicz, Jan:* Új városrendezési munkák Lengyelország régi városaiban. — Az ICOMOS III. Közgyűlése és kollokviuma, 1972. Bp. 1974. 126–133.

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő: Agócs András
A kézirat nyomdába érkezett: 76. XI. 25. Terjedelem: 13 (A/5 ív)
Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

СОДЕРЖАНИЕ

ИССЛЕДОВАНИЯ

ТИБОР ФРАНК:	Подход к искусству и понимание истории в эпохи Виктории:	
	Гердь Густав Церффи	1
КАРОЙ ПЕРЕХАЗИ:	Формы и мастера металлургии сецессионизма в столице	10
КАТАЛИН Р. ГЕЛЛЕР:	Иллюстрации Шандора Надь	21
КАТАЛИН КЕШЕРЫ:	Знэ Ремшеи в художественной колонии Гэдэллэ	24
МИКЛОШ ЛОШОНЦИ:	Знэ Ремшеи, мастер художественной мастерской в Гэдэллэ	38

ДОКУМЕНТАЦИЯ

ЛАСЛО ЗОЛНАИ:	Готические торсы в Кэрмэцбане	44
БЕЛА ХОРВАТ:	Портрет поэта Аду в 1908 г. от художника Дежэ Цигань	49
БЕЛА БОРШАИ:	Японская выставка и её уроки в Восточно-Азиатской Художественном Музее им. Ференца Хоппа	51

ДИСКУССИЯ

О кандидатском трактате Марии Прокоппа под заглавием «Влияние итальянского треченто на росписи Средне-восточной Европы, главным образом на Венгрии	
Критическое мнение оппонента Дежэ Дертени	59
Критическое мнение оппонента Ивана Берчени	61
Выступление Дердь Секей	63
Ответ Марии Прокоппа	63

ОБЗОР КНИГ

ЮДИТ М. РОЖА:	Крейзел—Химмелхебер: Kunst des deutschen Möbels. Klassizismus, Historismus, Jugendstil. С. Н. München, 1973.	66
ДЕРДЬ РУЖА:	Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. Издательство Искусство. Москва. 1971	67
ЭРЖЕБЕТ ВАДАСИ:	Библиография венгерской искусствоведческой литературы 1974 года	68

TABLE DES MATIÈRES

RECHERCHES

FRANK, TIBOR:	Conception d'art et d'histoire de l'époque victorienne	I
PEREHÁZY, KÁROLY:	Les formes et maîtres de la ferronnerie dans la capitale ...	10
R. GELLÉR, KATALIN:	Les illustrations des poèmes de Sándor Nagy	21
KESERŰ, KATALIN:	Jenő Remsey à la colonie d'artistes de Gödöllő	24
LOSONCI, MIKLÓS:	Jenő Remsey, le maître de l'atelier de Gödöllő	38

DOCUMENTATION

ZOLNAY, LÁSZLÓ:	Les torses gothiques de la Curia Civitatis de Körmöcbánya	44
HORVÁTH, BÉLA:	Le portrait d'Ady peint par Dezső Czigány en 1908	49
BORSOS, BÉLA:	L'exposition japonaise au Musée de l'Asie Orientale „Hopp Ferenc” et les renseignements qui s'en dégagent	51

DISCUSSIONS

Sur la thèse de titre de candidat de Maria Prokopp: L'influence de Trecento italien sur la peinture murale de l'Europe centrale et orientale, tout spécialement de la Hongrie	
Opinion d'opposant de Dezső Dercsényi	59
Opinion d'opposant de Iván Bertényi	61
Intervention de György Székely	63
Réponse de Maria Prokopp	63

REVUE DE LIVRES

S. Rózsa Judit:	Kreisel—Himmelheber: Kunst des deutschen Möbels. Klassizismus, Historismus, Jugendstil. C. H. Beck, München, 1973.	66
Ruzsa György:	L'art d'agitation des masses dans les premières années après la grande Révolution d'Octobre. Édition Iskustvo, Moscou, 1971.	67
Vadászi Erzsébet:	Bibliographie la littérature de l'histoire de l'art hongrois.	68

Sur la couverture: Dezső Czigány: Endre Ady, 1908.

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkézbesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlap Irodánál (KHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül, vagy postai utalványon, valamint átutalással a KHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).

Példányonként beszerezhető: az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a KHI Hírlapboltjában (1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 100,—Ft

1 szám ára: 35,—Ft

Index szám: 25.603

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Pf. 149.

51302

390



80 NOV 1977



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1977 • XXVI. ÉVF. 2. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1977

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, KATONA IMRE, KONTHA SÁNDOR, MOJZER MIKLÓS,
VAYER LAJOS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

CSAP ERZSÉBET

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

MOJZER MIKLÓS:	Tabula — Figura — Imago	105
GOMBOS KÁROLY:	Régi örmény szőnyegek	125
GOMBOS KÁROLY:	Régi örmény sárkányos szőnyegek	138

KUTATÁS

CZAGÁNY ISTVÁN:	Budapest klasszicista építészetének előzményei	153
BIBÓ ISTVÁN:	Építési adatok és tervek a Jankovich család levéltárából ...	162
LOSONCI MIKLÓS:	Egy elfelejtett életmű (RUTTKAY GYÖRGY pályaképe) ...	169

ADATTÁR

ZOLNAY LÁSZLÓ:	A hatszázéves Csensztohova magyar emlékei	177
LÁSZLÓ EMŐKE:	Flandriai és francia kárpitok a régi Magyarországon	181
BENKŐ ERZSÉBET:	Még néhány szó a Szőnyi-festőiskoláról	186
MEZEI OTTÓ:	Lapok Nemes Lampérth József életéből	191

MAGYAR MŰVÉSZEK A NAGYVILÁGBAN

SZÍJ REZSŐ:	Baranyai Károly és B. Markov Zlata	197
M. KISS PÁL:	Kusztos Endre	211

VITA

Bod Lászlóné Bobrovszky Ida „A XVII. századi mezővárosok iparművészete (Kecskemét, Nagykőrös, Debrecen)” című kandidátusi értekezéséről	
Makkai László opponensi véleménye	216
Molnár László opponensi véleménye	218
Bod Lászlóné Bobrovszky Ida válasza	221

TABULA — FIGURA — IMAGO

(Három későközépkori lengyel festő működésének rekonstrukciójához.)

Az adatokat és a műveket sajnálatosan nehéz kapcsolathoz hoznunk. Szinte kizárólag a véletlennek köszönhető, hogy mi maradt meg belőlük, illetve mi és mennyi pusztult el. A pusztító vagy éppen kegyes véletlen a középkori filozófia Fortunájának szerepét játssza a művésztörténetben. Van, ahol megőrzi a nagy műveket és a rájuk vonatkozó kimerítő levéltári adatokat, autentikus feliratokat, művészjelzéseket, és egykorú pontos leírásukat is nyújtja velük a kutatónak — sokszor alaposan összehozza egy történeti rekonstrukció elemeit — és van, amikor minden rekonstrukciót lehetetlenné tesz, mert mindent elveszett. Az adatok és művek szerencsés megőrzése és a teljes pusztulása persze két véglet: szerencsénkre és bánatunkra ezek a legkritikábbak. Köztük a lehetőségek sokasága rejtőzik — ismét szerencsés és szerencsétlen fordulatokkal.

Aki kutat, azt sokszor bizonyára csak a kutatói komolyság tartja vissza attól, hogy Fortuna gúnyának ne érezze, amikor apró és mulatságos adatokat talál lényegesek helyett, amelyeket viszont hiába keres.

A magyar egyház főtemplomában, a középkori esztergomi székesegyház szentélyében 1542-ben még állt „inter coetera eine schoene grosse tafel ufm hohen altar, ein schon tafelwerg von versetzer und vergulter tischlerarbeit im chor” — azaz minden valószínűség szerint két hatalmas szárnyasoltár is. [1] Az ország talán legjelentősebb, mindenesetre legnagyobb oltárművei közé tartozhattak, de semmi sem maradt meg belőlük; a fenti adaton kívül még más írásos emlék sem ismeretes róluk. Az esztergomi egyházmegyéhez tartozott Besztercebányán a krakkói Mária-templom oltárművének nagyméretű változata (vagy másolata?) a XVIII. században pusztult el nyomtalanul. [2] Példájt, Stoss krakkói művét kis híján lerombolták, mint annyi más hasonló nyom nélkül tűnteték el a későbbi századokban. A stossi mű azonban megmenekült. Hozzá hasonlóan kegyes volt a sors a kassai dóm főoltárához is, amely aránylag öröndetes épen maradt fenn.

Hogy azonban örömről ne legyen maradéktalan, az említett oltárművekről adatokat alig ismerünk. A besztercebányainak sem mestereit, se állításának dátumát nem tudjuk. A krakkói oltárral kapcsolatos néhány adat jó száz évvel ezelőtt vált csak ismertté, és bizony ezek az adatok is elég hiányosak. A kassai főoltárról eddig csak azt tudjuk, mikor állították fel (1477-ben). Sem mestereinek nevét, sem másféle tudnivalót nem őriztek meg róla a források. Igaz, a nagy nyugati kortárs oltárművek közül némelyikről — így a kefermarkti oltárról például — még ennyi írott emlék sem került eddig elő. Hogy távolabbi példákra ne hivatkozzunk, az osztrák, cseh, lengyel és sziléziai oltár-remekművek egész soráról hiányzik az írásos dokumentáció. Mások az adatok, szavak és fordulatok értelmezésénél van baj. A kezünkbe jutott adat eredetileg egészen más értelmű volt, mint aminek felismerni véltük.

Ismét máskor meg az adatok bősége elbűvölő. A bártfai Szt. Egyed-templom főoltára bizonyára a legjobban dokumentált oltárművek közé tartozik nemcsak Magyar- és Lengyelországra, de egyáltalán az európai és zsidó művészet hasonló alkotásai között. Az oltár születése ezek sze-

rint szinte naplószerűen követhető. [3] A mű ma egyik biztos pontja lehetne Szandeci Jakab és a krakkói festészet megbízható ismeretének — ha a XVIII. században le nem rombolják — egyetlen szekrény-szobrának kivételével, amelyet azonban nem vele készített, hanem hozzá vásárolt egykor Krakkóban a festő. Szomorú, hogy csak ez a darabja menekült meg. Persze az adatok is olyan esetlegesen éltek túl a korukat. Érdekes például tudni, hogy a már Nürnbergbe készülő Veit Stoss kutyája Krakkóban Stanislaus Czeszla tunikáját a prémjével együtt 1495. december 15-én megtépte [4], — de semmiféle hiteles adatot nem ismerünk ez idő szerint Stoss (korábban feltételezett magyarországi) származásáról, vagy arról, hogy miféle oltárt állított fel alig korábban a krakkói Mária-templom szentélyében „a tanácsurak székei előtt”. Így együttérzéssel értesülhetünk Stoss após-társának, Marcin Czarny-nak esetéről is, akinek Kachna nevű szakácsnéja, amikor nála szolgált, a kamra kulcsával is rendelkezett és megjelenése után veszett el erről a helyről a festő 1 1/2 márká értékű tunikája — (1500. október 12-én) [5] —, de a festőnek egyetlen hiteles művét sem ismerjük. A róla fennmaradt több tucat adatból alig néhány művészeti vonatkozású. Egyiküket sem lehetett fennmaradt alkotásokhoz kapcsolni mindaddig, amíg a régi lengyel művészet forrásait kutató, kitűnő Bolesław Przybyszewski egy újabb dokumentumot nem talált és a bodzentyni főoltárra nem vonatkoztatott. [6] Ez az oltár szerencsésen fennmaradt és a rajta ábrázolt Jan Konarsky püspök donátor képe a bizonyosság, hogy az ő adományából állították. Felállításának pontos idejét nem ismerjük. A festőről előkerült új adat 1508-as dátuma megfelelőnek látszott az oltármű számára is és ez a valószínűség még közelebb hozta egymáshoz a feltételezett forrást és az alkotást. Az 1949-ben közölt adat alapján Czarnyt egyre inkább a bodzentyni főoltár alkotójának tartották. Ellenvélemény csak Poznámból hallatszott. Przybyszewski professzor állásfoglalását Szesznyi Dettloff professzor nem osztotta. [7] Ebből alakult ki

I. a Marcin Czarny-vita.

Dettloff ellentéteit 1963-ban Przybyszewski újabb és részletes monografikus cikkében utasította vissza. [8] Okfejtése a lengyel tudományban szinte fenntartás nélkül hitelre talált. Marcin Czarnyt, Krakkó későközépkori festészetének egyik legjelentősebb mesterét ma a Przybyszewski által megrajzolt és Walicki professzor által szentesített és részletezett kép szerint tárgyalják a lengyel könyvek és cikkek. A bodzentyni oltár festőjének további műveit stilisztikai alapon Walicki [9], majd főleg Juszcak [10] állították össze. Ez a legszámosabb (és a javát tekintve kétségtelenül egyetlen műhelyből származó) táblakép a középkori Krakkóból. A város korábbi festői közül egynek sem lehetett ennyi alkotást tulajdonítani, mint Czarny-nak (vagy műhelyének), akit ma ezekről a művekről ismerünk. Azt hiszem, rosszul. A vita ismertetése helyett jobb, ha az egész ügyet előlről kezdjük és éppen a Przybyszewski professzortól helyesen választott alapon. A festőről — többek között — három egymáshoz nagyon hasonló adat maradt fenn. Mindhárom adat művészi tevékenységéről tanúskodik és életének utolsó évtizedéből való.

Ezek azok:

9 április 1498. Johannes plebanus in Jurkow personaliter ad acta presencia constitutus recognovit se teneri quinque marcas pecuniarum provido Martino pictori de Cracovia, residui debiti decem marcarum pro ymaginibus apud eum emptis. Quas quidem quinque marcas ad festum sancti Stanislai in mayo proxime futurum sub censuris ecclesiasticis se solvere obligavit. Lune 9 aprilis 1498.

9 máj 1508. Honorabilis Joannes de Woznyky plebanus et Jacobus Klapcz suo et aliorum consulum de Woznyky nominibus, cavendo de rathihabicione ipsorum, ad acta presencia personaliter constituti quinque marcas et decemseptem grossos pecuniarum pro imaginibus provido Martino pictori de Cracovia hinc pro festo sancti Joannis Baptiste sub excommunicacionis pena se soluturos obligarunt, presentibus notariis et in continenti sunt per notarios moniti ut obligacioni pareant. Martis nona maii 1508.

21 júli 1508. Honorabilis dominus Albertus vicarius in Bodzaczyn et laboriosi Nicolaus Mikulecz et Paulus Lanucha de Bodzaczyn vitrici, omnes manu coniuncta et indivisa unus pro alio fideiubendo et se principalem debitorem ponendo, recognoverunt ad presencia acta personaliter constituti quinque marcas pecuniarum numeri ponderis et monete in Regno currentis et consuete famato domino Martino pictori in Cracovia pro imaginibus pictis. Quas quidem quinque marcas obligarunt et se quilibet eorum obligavit pro festo sancti Bartolomei proxime futuro solvere sub censuris ecclesiasticis, presentibus honorabilibus Johanne de Jasslo et Petro Zakrzowski, notariis domini officialis. Die Veneris 21 mensis julii 1508.

Przybyszewski szerint a bodzentynieki frissen elkészült oltárkért és annak majdani kifizetése ügyében keresték fel a festőt. Dettloff szerint azonban az adat nem vonatkoztatható az oltárra, mert a vitricus-ok jelenléte ellene mond a püspök Jan Konarsky donációjának. A véleménykülönbség magját tehát a vitricus-ok és a püspöki adomány ellentéte alkotta. Przybyszewski második, Dettloff halála után megjelent cikke azonban joggal oszlatta szét az ellenvéleményt: szokás és más példák analógiájára is feltételezhető, hogy a vitricusok a püspöki pénzadományt kezelve kísérték plébánosi minőségben fungáló káplánjukat a festőhöz.[11] Ez 1508. július 21-én történt. Igaz, felmerülhet a kérdés, vajon miért csak egy hónappal későbbre kötelezték magukat fizetni (Szt. Bertalan napjára, azaz augusztus 24-ére?), ha valóban a püspöki adományból fizettek és az oltár már elkészült?

Przybyszewski feltételezi, hogy az oltárt Krakóból elszállítva azt a bodzentyni templom augusztus 15-i (Nagyboldogasszony) búcsúnapjára állították föl. Erre persze adat nincsen. Szabatosabb annál maradnunk, hogy a bodzentynieki arra kötelezzék magukat, hogy csak a búcsú után fizetnek. A festővel való megállapodásuk tárgya tehát feltehetően összefüggött a helyi búcsúval — akár az oltárról szolt, akár valami másról.

Dettloff kevesellte az 5 márkányi tartozást is egy akkora oltárért, mint amekkora a bodzentyni főoltár. Przybyszewski ezt az összeget inkább az utolsó részletnek kívánta tekinteni. Ha utolsó részlet volt, akkor mindenesetre a jegyzőkönyvet kell pontatlannak tartanunk: miért nem írták meg, hogy ez a tartozás (utolsó) részlete? másutt és máskor az ilyet mindig feltüntették, így a fenti első hasonló adatban is. És itt is magyarázatra szorul akkor, hogy ha az oltárt Krakóban vették át, miért nem fizették ki ott? A jegyzőkönyv maga sem említi ennek okát.

Mindezeknél azonban sokkal fontosabb egy a vitában elszikkadt kérdés: jelenthetett-e oltárművet az „imago” illetve „imagines” kifejezés? A fentebb újraközölt mindhárom adatban „imagines”-ről van szó — ha tehát Czarni mester tevékenységének rekonstrukcióját csak a fenti sorokból remélhetjük, akkor ez kizárólag ennek a szónak a magyarázatán múlik. Erre a hajszálra függeszkezik a festő ismerete.[12]

Antik jelentése hagyományaként „imago”-n a késő-középkorban a mindennapi és a hivatali latinban szob-

rot értettek. Az imago egykori német szinonimája a „bild, pilt, etc.” vagy a magyar „kép, képoszlop” — egyaránt elsősorban és csaknem kizárólag szoborra, szobrokra vonatkoznak.[13] A középkori Kis-Lengyelországban is ilyen értelemben használták őket.

a) „Imago” — mint szobor

„A. D. MCCCCLXXIII. Hoc opus imaginis S. Georgii P. Martinum et Georgium de Clussenberch conflatum est” — hangzott a Kolozsvári-testvérek prágai bronz Szt. György-szobrának az eredeti felirata.[14] A szó szobor-jelentése általános volt: „unam imaginem beate marie Virginis” — fordulattal rendeltek meg Padovából egy Pieta-szobrot 1429/30-ban a bécsújhelyi Egidius mestertől vagy „Ymaginem unam B. Virginis Marie, non completam de ligno” volt találhato Pietro d'Ale magna mester, a szobrász hagyatékában 1440 körül Udinében.[15] 1466-ban Bártfán „perfecta est imago et tabula magna beati Egidii”, amelyen a szobrot és magát a szárnyasoltárt, az összes iratban mindig és egyértelműen megkülönböztetik.[16] Velt Stosst „sculptor imaginum” jelölték,[17] vagy a brassói Ulrik szobrásznál 1504-ben „imaginis mira arte sculpti depositio nis videlicet salvatoris” áráként a tanácsurak 12 forintot fizettek.[18] Augsburgban az 1492-ben ezüstmű készült „imago pectoralis pro decore et conservatione capitis sew reliquiarum ejusdem S. Simpertii” írták le a szent szobor-hermáját[19] és 1491-ben fizetett az eperjesi tanács János kassai „sculptor imaginum”-nak „VIII c”, azaz 800 dénárt.[20]

Az „imago” — kifejezés ebben a leggyakoribb értelemben a német „Bild, pilt, etc.” szónak felelt meg. Überlingenben 1417-ben a Münsteraltar előtti örökmécsről közli egy forrás, hogy „darauf unser l. Frauen bild mit irm kind, als es in der kindbett ist gelegen, mit den bilden der h. dryer kunig gehowen ist”,[21] és 1490—1500-ban Görlitzben „Hat meister Hans Olmutzer anhaben, nativitem Christi und ander bilde dorein zu schneiden”,[22] vagy 1507 „abrilo maister gregori auf das, so er auf die pilder, in die tafel auf dem frumesaltar” (ti. Frühmessaltar) — az augsburgi St. Moritz-templomban — „zu gehörig” fizettek Gregor Erhart szobrásznak.[23] A legrészletesebb munkaszervezők egyike az 1522-ben írt St. Galleni, az apátsági temlom egy oltárának festéséről Christoph Bockstorfferrel. A szerződés valóságos tárháza a korabeli szobrászi-festői szakkifejezéseknek: a szobrokról következetesen mint „Bild”-ekről emlékeztek benne meg.[24]

A fenti értelemben használta az imago vagy a Bild-nek megfelelő kép szót a régi magyar nyelv is.[25] A képfaragó a sculptor vagy cisor imaginum, illetve a Bildschneider fordítása vagy megfelelője volt. A középkori Krakó hivatalos feljegyzéseiben is elsősorban szobrot értettek az imago megjelölésen.

„Circa crucem seu imaginem Crucifixi” rendeztek templomi gyűjtést 1440-ben[26], és ad imaginem Crucifixi esküdött meg Johannes Wielki 1496-ban.[27]

Jacobus pictor de Cracovia valószínűleg szobrok festésére, „ad laborem imaginum” kapott 1445-ben 12 márkát.[28] s 1448-ban királyi rendelet rendelte el Zewrzd krakkói konzul „argenteas imagines” visszaadását[29] — itt tehát ezüst szobrocskákról volt szó. 1454-ben Martinus murator „lapidem super sepulcrum... cum imagine et textu” kijavítását vállalta;[30] 1463-ban Laurencius snycer 14 imagines teljes elkészítésére kötelezte magát,[31] 1464-ben Jacobus pictor de Sandecz pedig tecturam ymaginis b. Virginis adta vissza, amelyen a Mária-szobornak a középkorban szokásos védőtakarója értendő,[32] amint arról van szó 1473-ban is, amikor Johannes pictor a „3 ymagines Trium Regum et Beate Marie Virginis cum puero in tectura tela” munkáját vállalta.[33] Az imago-t itt is, mint az előbbi esetben, védőhuzattal látták el, amelyet a kötelezvény még egyszer említett: „pro tela et membrana seu tentorio” elkészítéseként, amiből következően a festő pro labore imaginum comparatarum a szobrok aranyozásáért és festéséért kaphatta a 30 márkát, mert képek nem szorultak védőhuzatra, továbbá a jelenet

egyek alakjait nem sorolták volna fel külön-külön, hanem külön-külön faragott figurákról lett volna szó. A királyok-imádása-jelenet külön-külön ábrázolt, festett alakokkal sem adatokból, sem emlékekből nem ismeretes. 1476-ban Miklasch Haberschrak is ilyen szoborfestést és aranyozást végzett: és pro depingenda et auro puro tabulato laborando imagine sculpta sancte Marie Magdalene" fizették.[34] 1478-ban pro comparacione et empacione ymaginum ad capellam mansionarium 30 márkát fizettek.[35] — itt az imago értelme többféle lehetett, amelyre még visszatérünk, — 1481-ben pedig ymagines antiquas de capella s. Nicolai javítani szállítanak[36] — ismét valószínűleg szobrokról van szó. 1492-ben Adam az olkszi tanácsurak megrendelésére ad depingendum et deaurandum ac laborandum ipsas imagines végezte, és az imagines készítője frater Johannes csor imaginum volt.[37] 1484-ben Veit Stoss, sculptor imaginum „... ad sculpendum et laborandum nonnullas imagines" szerződött.[38] 1495-ben, igaz, nem tudni, hogy miféle imagines-ről volt szó egy boroszlói-krakkói ügyben,[39] de amikor 1497-ben Adam pictor „ad labore ymaginum... se consumasse et construere obligavit" — és „pro huiusmodi structura ymaginum recepturum" szerződött,[40] — minden valószínűség szerint újra csak szobrokról, illetve azok festéséről van szó. A festőknek a festésre helybe hozták a szobrokat: 1493-ban „Nicolaus plebanus de Pobyord ymagines ecclesie sue provido Petro pictori dudum ad reformandum et depingendum datas" szállította. [41] Szobor vagy inkább dombornú lehetett a Konarski püspöktől felszentelt „imago magna argentea in honorem Sti Stanislai et Sigismundi confessoris" is, amelyet „in stuba Superiori, quae respicit civitatem ante palatia Reginalis Maj. praesente Majestate Regia: quae retylit imagines continere mille marcas argenti... helyeztek el (A. Grabowski: Starożytnicze Wiadomości o Krakowie, Krakow 1852. 18—19).

Merőben valószínűtlen azonban, hogy Marcin Czarny az idézett adatok szerint szobrokat adott volna el vevőinek. A három adat annyira hasonló, hogy három teljesen azonos természetű és tárgyú megállapodásnak kell tekintenünk őket. A „pro imaginibus apud eum emptis" világossá teszi, hogy nem megrendelt, hanem alkalmilag vásárolt dolgokról volt szó, éspedig „imaginibus pictis" fizettek. Nem valószínű, hogy ezek ebben az esetben festett szobrok voltak, mert a fennmaradt adatok szerint Czarny talán jelentősebb festő volt, mint egy szoborfestő, aki esetleg piacra előre készített szobrokat festett. Przybyszewski prof. szerint az imago picta oltár-retabulum, azaz szárnyasoltár volt.[42] Véleményének ellene mond, hogy az imago-t ugyan sok értelemben használták, de oltár-retabulumra — tudtommal — egyetlenegy esetben sem. A sokszor pontatlan késő-középkori nyelvhasználat imago és szárnyasoltár között mindig és minden esetben különbséget tett. Az utóbbi

b) Tabula, — azaz szárnyasoltár, képtábla, a németben Tafel, toffl' etc. fordul elő. 1471-ben Michael Pachrerrel a Gries bei Bozen-i oltárra mint „eine Tavel" szerződtek,[43] majd a St. Wolfgang-i szárnyasoltárra mint „eine Tafel", „dy tafel"-ra,[44] 1478-ban a schaffhauseni festővel, Michael Pfenderrel „ein tafel, die dem kor vnd dem altar zimlich sye" kötötték szerződést, amelyen a szekrény-szobrokat „die fünff erhaben bild sol ich alle vergulden" vállalta Pfender.[45] 1490-ben Riemenschneider münchenstadti oltárának szerződésében „ein Werk einer Tafeln vff den hohen Altare" olvassunk,[46] 1503-ban Hans Schnatterpeck niederlani-i szerződésében „ain neue Tafl",[47] 1504-ben Meister Wolter hildesheimi festőben „eyne taphelen"-ről.[48] 1507-ben Silvester Müller egy bozeni oltárán a faragott figurák természetesen „pild"-ként szerepeltek.[49] Ugyanebben az évben Wolgemut schwabachi oltárát „Ein taveln vff den Chor Altar"-ként írták le, amelyen „geschnitzte verguldene pilden" — tehát szobrok álltak.[50] 1511-ben Michael Schwarz-zal a danzigi Marienkirche „ey nyge taffele up dat hoge altaer" szerződtek,[51] 1513-ban Adriaen van Overbeecke szerződésében

(Kempen, St. Annen-Altar) „verdrach vnd verdyckeniss eyner nywer altair taeffellen vp den altair der heylliggen moder sanct Annen" — szözlak.[52] 1515-ben Wolf Huber feldkirchi, a Nikolauskirche oltárának szerződésében „auff sanct Anna Altar... ein Taflen zur schneiden vnd zu vassen... An Baiden seiten am Corpus sol Er Zwen Bild... vnd darzu ob dem Corpus Ihm Vsszug drey Bild... schneiden lassen." [53] 1501-ben Riemenschneider Rothenburgi Heiligblutaltár-járól éppúgy, mint „die Taffel"-ről emlékeztek meg, mint a szobrász minden más oltárművéről.[54] A példák tet-szés szerint folytathatók: a szárnyasoltárokat, oltár-retabulumokat mindig és mindenütt tabulá-nak, azaz Tafel-nak nevezték. A krakkói Ciolek-Pontificale „De consecratione tabularum" címmel ismerteti a püspök teendőit az oltár-retabulumok (szárnyasoltárok) felszentelését illetően (Fol. 218) és ábrázolja is azt — természetesen, hogy nem de consecratione imaginum szől.

Magukon a műveken is tabula a szárnyasoltár. A laon-i székesegyház oltárán „tabulae" kifejezetten megmagyarázzák, hogy „in anteriore parte et superiori, tehát antependiumról és retabulumról volt szó a 12. századnál valamivel későbbi rendelkezésben.[55] 1427-ben Kolozsvári Tamás „istam Tabulam" írta művére.[56] és „Anno domini 1483 completum est hoc opus in die sancte barbare: istas tabulas iussit fieri honestus vir georgius petrovits" a cserényi oltár felirata.[57] 1467-ben „hec tabula ad honorem sancte trinitatis" készült el a krakkói székesegyház St. Kereszt-oltárának oltárműve.[58] 1468-ban „ad perficiendum et complendum labore picture thabule magne" szavakkal kötötték szerződést Mikolaj Haberschrak-kal a Krakkó-kazimiri Szt. Katalin-templom főoltárára;[59] 1488-ban „dyse tavel"-nek nevezte faragott-festett oltárát a budai Pál mester Bakabányán.[60] A ravensburgi egykori főoltár felirata: „Diese Tafel hat Meister Friedrich Schramm geschnitten und Meister Christoph Kelltenhofer gemalt und gefasst 1480".[61] „1509 An dem tag sanct ypoliti ist geend worden disse taphel" a besztercebányai St. Borbála-oltár záródó szárnyának felirata.[62] Csak nyelvtanilag rosszul, de értelmében helyesen örökölte meg magát egy nürnbergi festő a buchschwabachi Mária-oltáron: „Hans von Heidelberg faciebat ille tabula 1506" és egy kottendorfi predellán: Iste tabula faciebat Johannes heidelberg de nurnberg 1521".[63] Ezek a példák is tetszés szerinti sokaságban idézhetők. Így Krakkóból is. 1473-ban Mathias Opoczko végrendeletében a Mária-templom főoltáráról „pro nova tabula ymaginum alias tablicza ad summum altare" emlékezett meg[64] és 1479-ben Alexander pictor „tabulas duas ymaginum" (amelyek 10 márka értékűek) elküldését jelentette ki.[65] 1494-ben egy Veit Stoss oltáráról már idézett forrásból is világosan megkülönböztették az imagines-t és tabula-t.[66] A Mária-templom oltárát mindig mint a grosse Toffil-t, emlegették — kivéve Heydeke emlékiratát, melyben a máskor is sokszor előforduló ünnepélyesebb megjelölés, opus szerepelt.[67] Ha tehát a Czarnyról fennmaradt dokumentumok bármelyike szárnyasoltárt (vagy akárcsak annak szárnyait) jelölt volna, akkor az tabula-t vagy tabulae-t írt volna. Akkor is tabulae-t említettek volna, ha önálló függőképről lett volna szó. A tabula vagy Tafel további jelentése ugyanis a mai táblakép fogalmát fedte: így Selmechányán 1492-ben Gilg Keusch végrendeletében „alle seine Bücher, die Tafeln Passionis Christi, all Schmittwerk und Bild" említett, amelyeket a plébániatemplomra hagyományozott.[68] Krakkóban 1483-ban Nicolaus pictorellus „3 tabellas debet et promisit expedire et disponere" (és egy negyediket is, ha a határidőt nem tartaná be; a tabella itt kisméretű fára festett képet jelentett).[69] 1495-ben Stanislaus Skorka zárolt műhelyének szakszerű leírása a festő munkába vett táblaképeinek. A leltára egy nagy és három kis szárnyasoltárt említett „tabula magna depicta disposita; item alia parva tabula cum ramis super eam preparatis; item alia tabula ad s. Nicolaum presignata... item tabella parva sine imagine (íme egy kisméretű szárnyasoltár, amelynek szekrényében még nem volt benne a szobor!)

cum alis".[70] Krakkóban a Fugger-képviselő házában 1546-ban „eine schöne Tafel der Ausföhrung und (des) Leidens Christi” említették, ugyanakkor a Besztercebányai (Neusohl — Banska Bistrica) Fugger-házban „acht gemalte Tafel”-t.[71]

A Czarnyról fennmaradt adatok szerint a festő tehát fára festett képeket sem adhatott el vevőinek, mert ezeket is tabula, tabella szóval jelölték. A tabula-Tafel további korabeli értelme különben lehetett még táblázat is: egy 1478–96. évekre érvényes Kalendárium „So hebt die tafel an vn wert bis man zelt 1496” és In dieser tafel findest du. . . etc.” latin feliratú kiadásában ugyanez a szöveg: Hec tabula incipitur et durat usque 1496”[72] — vagy egy táblára rajzolt tervet is jelenthetett, amelyet például Krakkóban Martinus Proszkának Langpeter ur” gemalit hatte of eyn tafle” —, amely szerint a háza előtti eyn schilt felfalazását kívánta.[73] Az adásvétel tárgyai esetünkben ilyenek sem lehettek. Az imago olyan értelmezését kell keresnünk tehát, amikor ez a szó nem szobrot jelentett.

c) Imago — mint arckép

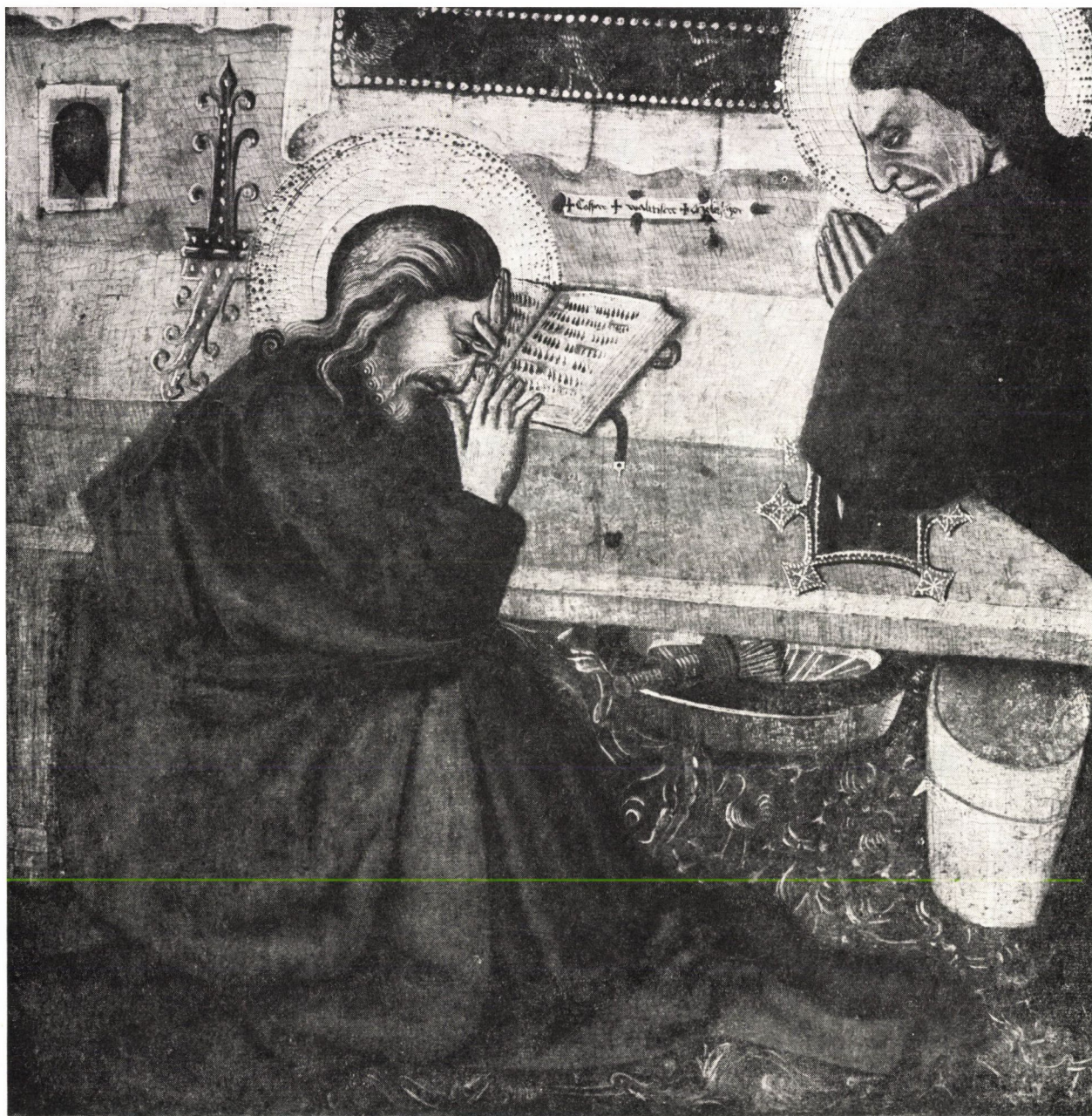
1458-ban Mantegna kettős arcképet festett Galeotto Marzióról és magyar barátjáról, Janus Pannoniusról — a legkorábbi humanista kettősarcképek egyikét. A költő a képet elégiával köszöntö meg a benne mint „cum Jano tabula Galeottus in una //Spirat inabruptae nodus amittitiae” említette a képet, ezen belül „Nam quantum a veris distant haec ora figuris? //Quid, nisi vox istis desit imaginibus?” idézte magát az arckép-ábrázolásokat, azaz hasonmásokat.[74] Imago a humanista szóhasználatban folytatta a szó antik arc-, kép” értelmét. Dürer is ilyen értelemben használta egy fametszetén (Ulrich Varnbüler, 1522-ben, B. 155) és egy rézmetszetén (Erasmus von Rotterdam, 1526-ból, B. 107). Fedja Anzelewsky mutatott rá arra, hogy az imago itt az effigies-sel egyértelmű, illetve Bildnis jelentésű, „welches auf dem Kupferstichportra”t Pirckheimers (B. 106) als Bildnis, bei dem Portät des Erasmus (B. 107) jedoch im Sinne von „Angesicht” oder „Gestalt” verwendet wird”.[75] Georg Penz: Sebald Schirmer-képén (Nürnberg, Germ. Nat. Mus.) a distichonok „illius expressit vivos in imagine Vultus” és „effigiem patraie donavit habendam” éppen ebben az értelemben emlékeznek meg az ábrázoltról és a képeről magáról.[76] „Viva imago” a termszét után készült arcképet értenék ma — de „olyan, mintha maga az élő lenne”-t értették akkor, mint az ifj. Lucas Cranach Johannes Forster-fametszetén 1556-ban. A német Bildung, illetve az imagónak mindig is megfelelő Bild — a közönségesebb szóhasználatban is — követte ezt az értelmet.[77] bizonyos praktikus-hitelesítő ízzel. „Dise bildung ist gemacht nach der menscheit Jhesu cristi” egy 1470 körül augsburgi Salvator Mundi-fametszet felirata, amely Krisztus hiteles, történeti, azaz egyéni arcmásának kívánta jelezni az ábrázolást.[78] Hasonlóan egy XV. század végi vsz. tiroli fametszet: „Das ist die Bildnus d'all saligste — Junkfrowe — . . .” és felirata szerint a Szt. Lukács festette „gmeld” alapján készült.[79] Egy több változatban ismert angol fametszet 1500 körül „To them that before this ymage of pyte”, fordult szemlélőjéhez; — ymage szavában (Imago Pietatis) az imago személyes hasonmás értelmének visszhangja hallatszik.[80]

d) Imago — mint nem fára festett ábrázolás.

Amennyire azt megítélhetem, úgy tűnik, hogy a későközépkori nyelvhasználat szárnyasoltárokon kívül csak a fára festett táblákra használta a tabula-Tafel szót, míg a vászonra festett képeket imagóval jelölte. Imago így festett, sőt rajzolt ábrázolást is jelenthetett. A francia királynénak a krakkói székesegyházba jutott kárpit-ajándékát 1460-ban, mint „Cortina Passionem nostri Salvatoris cum Jerusalem operis similis, sicut est depicta cortina” kellett Jacobus de Sandec festőnek (a bártfai főoltár festője!) lemásolnia.[81] Ugyanezt a festett kárpitot 1486-ban Marcin Czarnyval a litván

kancellár másoltatta le: ekkor cortina helyett „imago que vocatur Jerusalem”-nek említették. Mindhárom művet — az eredetit és a két másolatot is vászonra festették.[82] Vászonra festett képeket a XV. században egész Európában készítették. Franciaországból ezekből igen kevés, a Németalföldről is alig, Itáliából több (ilyenek a standardok, spaliera-k, panni etc.), német területeiről pedig Dürer-oeuvre-jében maradt fenn néhány.[83] Mint olcsóbb és egyszerűbben előállítható kép, Ausztriában, Csehországban, Lengyel- és Magyarországon is kétségtelenül kedvelt és elterjedt lehetett ez a műfaj. A templomi szertartások, a bőjti idők dekorációja, az alkalmi világi és az egyházi ünnepek díszítményei ilyen festmények voltak. Sajnos, nyomtalanul elpusztultak. Valószínű pedig, hogy a XV. század második felében több készült belőlük, mint amennyi tabula, azaz fára festett táblakép vagy oltár-retabulum. 1513-ban a konstanzi székesegyház számadásai szerint „Ulrico Huxen pro XIX eln rot linwat ad III imagines et VI vexilla” fizettek, majd „Matheo (ti. Matthäus Gutrecht ifj. műk. 1505–1534) pictori, davon ze malen pro 1 vesperbild. . . et pro 1 fan (ti. Fahne) . . . Eidem pro armis moderni pape Leonis in vexillo serico et ni VII tabulis ligneis. . . . 1524-ben ugyanott” . . . Andressen, dem maler, für das tuch, daran die mailandische schlacht gemalet hat und man im das genomen hat. . . .” (a festő Andreas Haider, műk. 1522–1544/45). — St. Gallenben Ulrich Kemly-t (1433–1471) mint „linwat maler”-t (azaz vászonkép-festőt) említették, 1467-ben „Uli Kemly, von dem Linwat malen. . .” etc.[84] Krakkóban 1491-ben Anna pictrix „cortinam pictam” kért számon Stanislaus piscatoris-tól, amit az tudta nélkül vett kölcsön tőle és ezért az annak egy hónapon belüli visszadására köteleztetett.[85] 1521-ben Stanislaus Neophita lakásában: „Maria pyld off dem leywet; item 2 pylder off brethern auff dem ersten ist gemalt Eva und Adam, aber auff dem ander Lucrecia; . . . item eyn gesnyten pyld ym holcz, item 4 grosspild of dem papir” (Ptasnik, — Friedberg, II. 453 sz.). Az imago-nak megfelelő Bild itt egy helyen vászonkép, valamint szobor és metszet értelmében szerepel: a pylder off brethern — tabula, Tafel is lehetne — az egyetlen eset különben ezideig, amikor Bild táblaképet jelent: de a pontosság kedvéért Stanislaus Skorka festő már említett 1495-ben felvett műhely-leltárában „item panniculus depictus tensus (tehát vakkeretre feszített vászon-képről van szó!), item panniculus antiquus tensus depictus” — szerepeltek.[87] 1546-ban a Krakkói Fugger-ház inventáriumában említett „ein Tuch Judith und Holofernes” vagy a velencei Fugger-inventárium 1533-as adata: „eine von Wasserfarb gemalt tuechen” vagy Cosenzában (a vsz. Nápolyból származott) „Gemalte niederländische Tücher” ugyanebből az időből mind ilyen vászonképek.[88] Budán 1489-ben János „cartolaro” árusította e közkedvelt műfaj darabjait és neki mint „per alcuni libry et imagine” fizettek és „per alcune telle de fiandra” más, papírra nyomott és festett ábrázolásokért is, Estei Hippolit számára.[89] Krakkóban e tuch-ok árusítását a festők 1490-es statútuma szabályozta, amely megtiltotta, hogy „das dem hanntwerck schedlich” toffeln, tucher ader papirmüveket az évi vásáron kívül árusíthassanak.[90] Ezeket az „imagines” elsősorban megrendelésre készíthették. 1483-ban Jan moler (Johannes pictor de Bodzanczin, alias Lyeszczna) kötelezte magát a bodzenczini consuloknak, hogy „ymagines disponere et totaliter pingere et finire” 6 márka kártérítés vállalása mellett, ha el nem készülne.[91] 1488-ban Nicolaus pictor 1/2 forint 4 garasért Stanislaus Sko részére vállalt „cortinam pingere et disponere”.[92] Ezek is vászonképek voltak.

Ezek után az első pillanatra valószínűnek látszik, hogy Marcin mester valamiféle tuch-okat, azaz vászonképeket adott el a három vidéki plébániának. A festő Litvániába jutott festménymásolata a bizonyíték, hogy festett ilyet — megrendelésre, de talán eladásra is — és mint aránylag olcsóbb műalkotást, éppen az ilyeneket lehetett alkalmilag eladni. Ezeket a műveket pedig imago-nak is nevezték — a valószínűség így még



1. Színezett fametszet és feliratos papírszalag szekrényes ágy szélén (1440-es évek, Esztergom, Keresztény Múzeum)

nagyobb. A festett vásznak pedig ünnepi dekorációul szolgálhattak a templomokban.

Az öröndetes megoldásnak látszó valószínűséget három ellenérv azonban nagyon csökkenti. Az egyik az, hogy a templomi dekorációul szolgált vásznak talán inkább megrendelésre, mint előre készítve, eladásra festették, hiszen a sokféle tituláris szent, a témák sokfélesége és főleg a képek igényelt nagysága aligha volt előre eldönthető. Másodszor: ha a templomba szánt képeket vettek, miért nem fizették ki őket azonnal? Hogy mindhárom esetben megjelentek a vitricusok is, az azt is jelenti, hogy a hitelbe vásárlás előre szándékolt volt: a vitricusokra kezesként volt szükség. Azonnali fizetés esetén elég lett volna a plébános is. A harmadik ellenvetés az a tény, hogy a kifizetett összegek (10 márkából, 5 márká, újra 5 márká 17 garas és 5 márká) — na-

gyon arányosak: a bodzentyniek valamiből kis híján ugyanannyit vettek, mint ugyanabban az évben a Woznyky-ak. Valószínű, hogy — kis híján — ugyanazt is vásárolták meg a festőtől, — azaz egyedileg olcsóbb dolgokat, de sokat. Ez pedig csak egy lehetett:

e) Imago — mint metszet.

A több mint egy évszázada virágzó fametszet-termelés és a XVI. század első harmadában már közel évszázados múltra visszatekintő rézmetszet különös módon nem hozták magukkal egzakt német megjelölésüket. Tanulságos, hogy sem Schongauer, de még maga Dürer sem ismerték a Holzschnitt vagy a Kupferstich megjelölést és mások sem éltek vele.[93] Hozzájuk hasonlóan Márcin Marcinek, Krakkó kitűnő ötvöse 1517-ben írt végrendeletében „wnd alle kunsst, am bley

ader pappir geschniczten pilder, wy wnd mit welchem namen dy möchten genannt werden", — emlékezett meg róluk.[94] A nürnbergi tanács a hamis Dürer-jelzésű metszeteket kétségtelenül magának a művésznek a szóhasználatával kunstbriefnek nevezte és tiltotta meg árusításukat.[95] A német nyelv a századforduló körül mintha küzködött volna a helyes megjelöléssel: egy 1490—1500 körül nürnbergi „Briefmaler-Erzeugnis” Die Sieben Fälle Christi fametszet lapjainak felirata:

Angezeigt dis gemelde den ersten fweren martersal. . .
dis gebilte. . .

Antzeiget diess vorbilde. . .

diess angedructe den. . . utóbbi megjelölése már megközelítette a majdani véglegest.[96] De még jóval később sincs meg a pontos szó. Az antwerpeni Fugger-képviselet 1527-es leltárában „1 Antorff getrockt” az 1539/40-es leltárában: „23 leinwat und auf Papier gedruckt mehrerlei Histori gemalt und ausgestrichen”, Besztercebányán „neun getruckht mappe clain und gross”-ként írtak le színezett metszetek.[97] A Bild, pild, Gemälde, gmel, gebilte szavakat a metszetre is alkalmazták — azaz az imago német megfelelőit. Az imago metszet értelme magával a metszéssel egykorú. Federico de Germania 1395-ben „cartas figuratas et pictas ad imagines et figuras sanctorum” adott el Bolognában — kétségtelenül színezett fametszeteket.[98] 1391-ben St. Omerben Johannes Crupondere-nek „pro factura ymaginum ligneorum” metszetyomáshoz készített fablokkokért fizettek.[99] A fametszetek előállítása és sokszorosítása sokszor egyházi intézményekben, a kolostorokban történt.[100]

Meckeln-ban 1465-ben a Bethánia-kolostorban az apátnő halálakor felvett leltárban „unum instrumentum ad imprimendum scripturas et ymagines” említettek.[101] A budaszentlőrinci pálos kolostorban „V. P. Antonius de Tata, preicator in Aedibus Laurentianis, cujus industria missale ac brevium ordinis typi venetiano excusum” — ugyancsak fametszői tevékenységre vall.[102] A mondsee-i kolostorban 1505 körül virágzó fametszőműhely működött, itt készítette Albrecht Altdorfer Mondseer Siegel-n-jét.[103] Az imago-tabula korabeli pontos jelentéstartalmát különben a konstanzi 1513-as búcsú szertartási utasításából és számadásaiból idézhetjük. A szárnyasoltár tabula altaris, Mária vászon vesperás-képe imago beate virginis, az oltárra helyezett hermák „super tabula reliquie potiores videlicet capita”, az oltárokrá függesztett vászonképek imagines (a hét római főtemplom és a pápai címerek ábrázolásával). Az elszámolásokban a különböző kézműveseknek ezekre kiadott összegét külön is részletezték. A búcsú idejének és lehetőségeinek átmeneti bizonytalansága miatt a búcsú alkalmából nyomandó fametszetekkel nehézségek voltak. A vitás ügy leírásának köszönhető a fametszetekre vonatkozó kifejezések bősége: Imago-imagines, az előrajz hozzá (még az 1512-es megbeszélésen) bildung, és bild, trucke-trucken; 1513-ban pedig a nyomdásznak „impressori pro mille mandatis et XVIII c/entum) confessionalibus zu trucken” fizettek.[104] Az imago általánosságban ábrázolást jelentő értelme tehát a késő-középkorban sokszor a metszetre szűkült, különösen akkor, ha azt egy jelzővel az elsősorban szobrot jelentő imago-tól is megkülönböztették. Az elnevezés egyébként függetlennek látszik attól a tényről, hogy a metszetek nagy részét — és főleg a fametszeteket — színezték is. A pictus-picta rajzolt, sokszorosított, festett, egyáltalán síkban történő ábrázolás jelzője, de kizárólag olyankor, amikor nem fára festett képről volt szó. A táblakép minden esetben tabulá-nak, Tafel-nak számított. Az imago picta pedig megkülönböztetésül szolgált (a nála ritkábban használt, mert igazában csak a szobor-értelmet ismétlő) imago sculpta-val szemben. Ez utóbbit csak akkor volt indokolt írni vagy mondani, amikor imago-val már nemcsak szobrokat, hanem vászonképeket, miniatúrákat — és főleg metszeteket jelöltek. Jacob Wimpfeling: Epitome rerum Germanicarum-jában (Strassburg 1505) a legjobb német festőről, Schongauer vélt tanítványáról „imagines absolutissimas depingit” — fordulattal emlékezett meg, amivel elsősorban Dürer

metszői tevékenységét magasztalta.[105] A franciában máig fennmaradt az imago-nak (image) későközépkori metstet — jelentése.

A krakkói forrásokban is követhető az imago és imago picta metszet-jelentése. 1476-ban „Laurencius de Dzewierzowo capellanus se obligavit et se submitit reponere et restituere ladulam portatilis cum imaginibus”, amelyen a viaticum vagy portatile (ahogyan Przybyszewski írta) ládája értendő és ezt a ládácskát fametszetek díszítették. Több ilyen ehhez hasonló maradt fenn az iparművészeti köz- és magángyűjteményekben.[106] 1515-ben a Mátyás illuminator (de curia dominorum Lancoroncsy/s/ és a krakkói Margaretha Quasznyszowska közötti peres ügyből kiderül, hogy az özvegy nemcsak az illuminatornak kölcsönzött (különben csak 1 márkát érő) kocsinak, hanem (a 3 és 1/2 márkát érő) „imaginationum pictarum” visszakövetelője. Imagines pictae ebben az esetben csak metszetek lehetnek, amelyek mint előképek voltak fontosak az illuminatornak és nyilván ezért vette őket kölcsön krakkói ügyfelétől.[107] 1519-ben Zsigmond király azért tiltotta meg a Chronica Polonorum mások által történő nyomását és eladását, mert azt korábban Decius „ante hac editam. . . magna solerti ingeniosoque charactere excudere et variis imaginibus effigiatam” állította elő.[108] Az imagines a könyvben közölt fametszetek. Florianus Ungler: Herbarium-át 1537-es forrás szerint „cum pulcherrimis imaginibus et picturis . . . impressit” — azaz díszes fametszetekkel nyomatta ki.[109] 1544-ben „famatus Ioannes sznicher” pedig azzal vágta ki magát a inkvizíció vádjá alól, hogy Luther műveiben „quem se servare, dixit, non propter lecturam, sed propter imagines in eis pictas (azaz a fametszeteket) per quendam Olbricht Direr, quae artificio suo, quod exercet, sunt multum commodae. . .”[110]

Az imago, imago picta a fentiekhez annyira hasonló és éppen krakkói szóhasználatára döntően bizonyítja, hogy Marcin Czarnyól is metszeteket vásároltak e néven egyházi ügyfelei. Ezért fizettek egymáshoz nagyon hasonló — láthatólag — kerek összegeket és ezért nem sorolták fel a kötelezvények részletesen, miféle tárgyú imagines árával tartoznak, hiszen a metszetek tárgya nagyobb mennyiségben igen sokféle is lehetett. A kötelezvények nem szerződések és egyikük sem említ korábbi szerződést. Mindhárom hitelbe történő vételről tanúskodik. Önként adódó kérdés: miért vásároltak a plébániák metszeteket?

f) A metszetek forgalmazása a századfordulón egész Európában roppant méreteket öltött. A viszonylag olcsó képek iránti éhség és a művek termelése versenyt futottak. Dürer gazdagságát — egyike volt Nürnberg száz legvagyonosabb polgárának — metszeteinek köszönhette, amelyeket önmaga, felesége és ágensei terjesztettek.[111] Idősebb kortársa, a „tüchtiger Geschäftsman” Israhel van Meckenem tevékenységében pedig szinte elsőrendű fontosságot nyert a piac érdeke.[112] Minden fennmaradt adatnál jobb bizonyíték azonban a metszetek hatalmas forgalmára a század második felétől növekvő arányú reprodukciós termelés. A metszet-reprodukciók ugyanabban a technikában (vagy az olcsóbb és népszerűbb fametszeten) ismertették, illetve pótolták a ritkább, drágább és népszerű eredetieket.[113]

A reprodukáló-mesterség iskolapéldája Israhel van Meckenem munkásságának a nagyobbik része. A bocholti mestertől keletebbre Wenzel von Ohnütz buzgólkodott ötvöskollégájához hasonlóan frissen az újdonságok reprodukálásában. 1481-ben jelent meg első jelzett Schongauer-kópiaja (helyesebben reprodukciója), a maga nevének és városának megjelölésével. Wenzel mester a fiatal Dürer műveinek népszerűsítésében is elsőként tűnt ki: „A doktor álmát” (B. 76) tükörképes formában, a saját monogrammjával elátva reprodukálta.[114]

Az alkalmi rölapok, kuriozitás-ábrázolások, újévi kívánság-metszetek, kalendáriumok, táblázatok, egyelőre ritkán életképi jelenetek, komikus, morális és irodalmi képecskék, jövendölések, díszes címerképek, ornamentális lapok, disszertáció-címlapok, kártyák, sőt



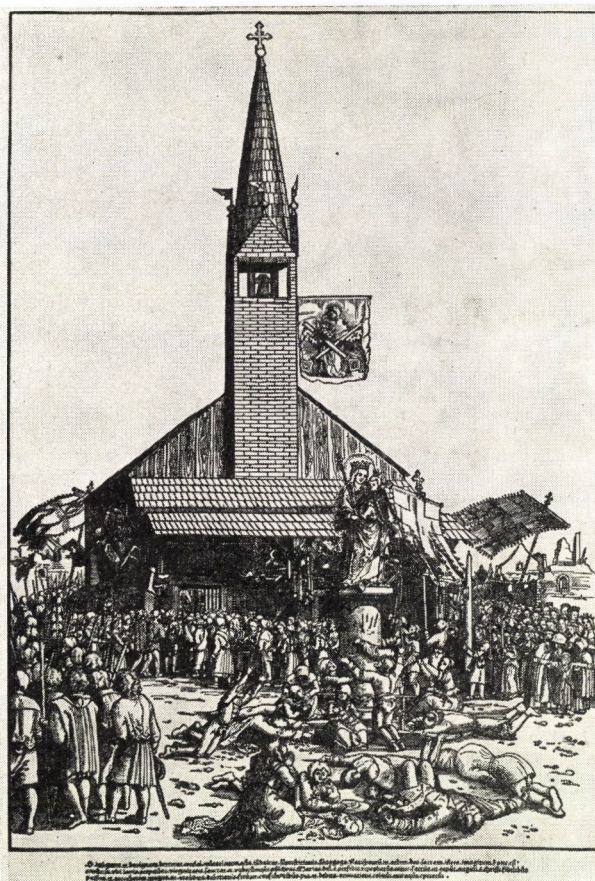
2. ES mester: Az cinsiedeln-i Mária-kegykép, rézmetszet 1466-ból (L. 81)

plakátok és a sokféle egyszeri esemény alkalmából készített és készíttetett fa- és rézmetszetek mellett a vallásos tárgyú ábrázolások elsősorban kegytárgynak számítottak. Ezeket gazdag és szegény egyaránt igényelte és még az utóbbiak is könnyen megszerezhetők. A fa- és rézmetszés történetének döntő szellemi — és piaci — mozzanata a kegytárgy-kereslet. A legkorábbi fennmaradt kisebb és nagyobb, remekművű és szerényebb lapok mind erről tanúskodnak. ES mester főművét — Die Madonna von Einsiedeln (rézmetszet, I. 81) — 1466-ban a búcsújáróhely az évi felszentelésének alkalmából, talán megrendelésére is — mint emléket és búcsúhely-ábrázolást készítette.[115] Nem éppen hűséges ábrázolással: az egykori kápolna a valóságban másféleképp nézett ki. ES mester műve tehát nem helyben készült.[116] Valóságghú ábrázolás csak később kívántatott. Michael Ostendorferrel rajzoltattak ilyen a regensburgi templom (akkoriban még el sem készült) épületéről 1519-ben (fametszet) és egy szerényebb, de igen pontos lapot, az akkor még álló, szükség-kápolnáról „Wunderberliche czayché vergangen Jars beschehen in Regenspurg tzu der schönen Maria der mueter gottes hye jn begriffen — Regenspurg — 1522 — cum gratia et privilegio” — felirattal.[117] Az idézett két időpont — 1466 és 1522 — között került ki a sajtókból az európai kegytárgy-lapok színe-jáva. Dürer munkásságának tekintélyes részét kegyes célú, áhitatot keltő — piaci

értelemben kegytárgy — lapok tették ki.[118] Ha a kegytárgy-célú grafikai munkákat tárgyük és jellemük miatt valamennyire el lehetne választani a vallásos ábrázolások körében a többitől, akkor azt kellene mondanunk, hogy a kegyképecskék műfaját metszeteiben Dürer emelte forradalmian korszerűvé. Azzal, hogy addig soha nem látott realitást és emberi hitelességet adott neki. A metszetek — színezettek vagy csak fekete-fehérek — a prédikációk témáinak szemléltetésére is alkalmasak voltak. A magyar későközépkor külföldön legnépszerűbb prédikáció-írója, Temesvári Pelbárt (†1504) a nagyheti beszédek előkészítésénél például (a Krisztus búcsúja anyjától elbeszélésekor) azt ajánlja a prédikátor-nak: „Et ibi ostende imagines hec representantes. . . Secundo proseguere historiam evangelicam et poteris alteram compunctionem populi facere in flagellatione Christi per imaginem convenientem. Tertio juxta passum: Ecce homo, vel: Ecce rex vester, — ostende imaginem Christi ligatam suo modo. . .” [118/a]

A legkorábbi, kegytárgynak minősülő metszetteket kolostorokban állították elő és ott is árusították. A különféle rendi kolostorok házi grafikai tevékenysége — a miniatúrákon kívül — a metszetkészítésben és eladásban a reformáció koráig egyre növekedett. Az európai példákat most mellőzve elég itt említenem, hogy a legkorábbi, ma ismeretes magyar fametszetek is 1500 körüli időben minden valószínűség szerint egy dél-magyarországi (csanádi vagy szegedi) valószínűleg obszerváns kolostorban készültek.[119]

A kolostorokban készült fametszetek dúcait a rendbe lépett festők, szobrászok, metszők vagy a rend már mesterséget tanult tagjai rajzolták és metsztették. A



3. Michael Ostendorfer: A regensburgi kegykápolna, fametszet 1522-ből. — Az ábrázolás hitelességét a lap eredeti felirata „iuxta imaginem hanc est” hangsúlyozza. A metszetre vonatkozó imago megjelölésre példa — metszeten.



4. A lengyel országgyűlést ábrázoló fametszet Jan Laski: *Commune incliti regni Poloniae privilegium...* c. művéből, Krakko, 1506.

rendbe lépő kézművesekben igazán nem volt hiány; Claus Sluter példájától a krakkói bernardinusok közé felvett magyarországi Franciscus Bernardinus Pictor festőig (meghalt 1498-ban) — sőt a XVIII. század közepéig igen sok tekintélyes vagy csak szerény művész állította tehetségét rendjének szolgálatába. A rend — vagy csak a kolostor — persze sokszor fordult egy-egy neves művészhez rajzért, dúcért — ahogyan más esetekben egy-egy díszesen illusztrált kegyes tartalmú könyv kiadását is finanszírozta.[120]

A metszeteket és a képecskéket aztán a templomokban árulták. Az ilyen árusító szerzetesek ellen kelt ki Luther: „irgent einen apostaten (ez a jövedelmet élvező valamely bíboros) vorlaufen munch hynein setzen der funff odder sechs gulden des jahres nympt, und sitzt des tages in der kirche vorkaufft den pilgern zeychen und bildlin das widder singen noch lesen daselb mehr geschicht”...[121]

A Marcin Czarny-tól vásárolt imago-k ügye nagyon hasonló egy — ugyancsak Bolesaw Przybyszewski által közölt — Veit Stoss dokumentumhoz.[122] Eszerint 1487-ben a Krakko környéki Jędrzejow-i ciszterci apát; Nicolaus Mikolaj, Odrowai Stanislaus prior és Dominicus frater (mint Czarny esetében a vidéki plébániák képviselői) kötelezték magukat, hogy a korábbi adósságukból fennmaradt 70 magyar arany forintot milyen négy részletben törlesztik Veit Stossnak. Ebben az esetben is Stoss a hitelező, mint a hasonlóakban Marcin Czarny. A ciszterciek is megvették valamit Stostól (esetleg csináltattak vele), de ezek a kötelezvény kiállításakor már készen voltak, sőt talán már előbb átvették

őket, ahogy a szövegből kiderül. Tartoztak ugyanis „provido Vitto pictori sive sculptori imaginum de Cracovia residui debiti (ti. az apát, a prior és a fenti fráter) pro certis imaginibus ad ipsorum ecclesiam conventualem et pro usu monasterii et conventus predicti apud eundem pictorem receptis...” (Marcin Czarny-nál: „apud eum emptis”). A Stoss és Czarny adatok tehát nagyon hasonlóak, egyetlen és szokatlan fordulattól eltekintve, ez a „pro usu”, amit esetünkben így fordíthatunk: „Vid festőnek, azaz szobrásznak... az ő konvent-templomuk számára és a monostor és a konvent hasznára magánál a festőnél átvett bizonyos imago-kért” adósak. Ha az imagines itt szobrokat jelentett volna, akkor azokat máshogy részletezték volna (megnevezve vagy szám szerint említve őket). Pro usu azonban nem vehettek át Stostól szobrokat. Az is valószínűtlen, hogy a szigorúan puritán ciszterciek a konvent vagy a monostor belső díszítésére fordítottak volna annyi pénzt. Imagónak itt azt kellett jelentenie, mint a fentebb idézett mecheln-i, 1465-ös kolostor-leltárban is, ahol az imago: nyomóduccokat (esetleg réz- vagy fémlemezeket?) jelölt, amelyekről a lengyel konventben, illetve a kolostorban levonatokat készítettek a templomi árusítás számára. A pro usu tehát az imagines egyrészt technikai célja (levonatkészítés), másrészt jogi értelme miatt (a kolostor használatukkal megvette a terjesztés, azaz az árusítás jogát is) került a krakkói főegyházmegyei kúria hivatalában kiállított megállapodás szövegébe. Lehet azonban, hogy az imagines ezúttal is csak metszeteket jelölt — és akkor igen sokat. A ciszterciek és Stoss jelentős üzletet kötöttek. A hetven magyar arany — a meg-



Sabbato sanc.

Nagyszombat



Superbia.

Gőg



Infernum.

Pokol



Hon. Pa&ma.

Tiszteld atyádat és anyádat



Ieffan proth.

István vértand



Napbaöltözött Asszony



Krisztus a keresztfán



Iohannis apo

János evangelista



Non sis occi



Non con



Misericordia.

Irgalmasság

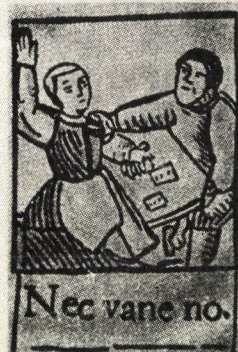


Natiuit. dmi.

Karácsony



Auaritia.



Nec vane no.



Innocen. ani

Innocen. ani



Luxuria

5. Magyar (szegedi?) szerzetes-metsző, 1500 körül: Tíz fametszet, (Szeged Alsóvárosi v. ferences-templom gyűjteménye), Bálint Sándor nyomán

állapodott összegnek csak residuum — egy kisebb vagy közepes szárnysoltár árának mintegy a felét érte. Stosst ebben az időben már ismerhették metszeteiből is, hiszen fennmaradt lapjainak néhány darabja, esetleg többsége ezeltől készült.[123]

Amit a kolostor-templomok és székesegyházak a kegytárgyak, elsősorban a metszetek forgalmazásában műveltek, azt a plébániák is követhették. A kegytárgyakat, emlékeket („búcsúfiát”), metszeteket kétség-telenül a nagy egyházi ünnepek és a helyi búcsúk alkalmával árusították a legbuzgóbban és a legeredményesebben is. Egy további krakkói adat — ismét nagyon hasonló a Stoss- és Czarny-dokumentumokhoz — éppen erről tanúskodik. 1528-ban „honorabilis dominus Stanislaus illuminator, in Gorlycze plebanus, in stubella superioris habitationis suae, in platea Swydneyeczka Crakoviae sitae, ... recognovit se 2 flor. pecuniarum certi debiti et figuram s. Ieronimi 3 flor. valentem cum certis aliis ymaginibus, sibi ad vendendum datis, famato domino Nicolau Cepel alias Schelyngk, mercatori Cracoviensi, teneri et debere, quos se eidem pro domenica Oculi proxima ... soluturum obligavit. ...”[124] A távoli Görlitz Krakkóban lakó plébánosa tehát eladásra szánt metszeteket krakkói kereskedőtől szerzett be és azokat nyilván nem mint illuminator, hanem mint plébános a plébániáján árusította. A metszetek forgalmazásában eszerint a plébániák sem maradtak el a kolostortól — de a lapokat nem maguk készítették, hanem vagy a nagykereskedőtől, vagy maguktól a művésztől — a fenti példák szerint többnyire hitelbe (vagy bizományba) vették. Így vásárolhattak hitelbe Marcin Czarnytól is plébános-ügyfelei. — A görlitzi plébános „sibi ad vendendum datis” metszeteinek árára ugyanakkora törlesztési időt kapott, mint jurkówi, wozniki és bodzentyni kollégái korábban, — egy jó hónapot.

g) Marcin Czarny — a festő-metsző.

Ha a jedrzejow-i ciszterciekkel kötött megállapodást helyesen értelmeztük, akkor ez a 1487-es a legkorábbi írásos adat Stoss metszői tevékenységéről.[125] Alig kétséges, hogy mint Stoss, Marcin mester sem mások, hanem a saját alkotásait adta el. Czarnynak tehát ismert metszőnek kellett lennie, ha a fennmaradt adatok közül egyetlen évtizeden belül három is arról vall, hogy vidéki plébániák metszetekért fordultak hozzá. Sajnos sem Stoss, sem Czarny esetében sem tisztázható, hogy fa- vagy rézmetszetekről (Stoss esetében ezek dúcáiról) volt-e szó.

Az idézett adatokból nem derül ki, mennyi metszetet vettek meg a festőtől. Az értük fizetendő ár viszonylag elég magasnak tűnik. Lehet, hogy a színezés is hozzájárult a lapok értékéhez. Bár az imagines pictae nem jelentett föltétlenül színezett metszeteket — de mert a metszetek színezése annyira divatos volt — feltételezhető, hogy a festő metszeteit maga színezte is. Lucas Cranachtól vagy Hans Burgmairtól is ismerünk ezidőből sajátkezűleg kifestett metszeteket.[126] A lapok festését a rájuk fordított munka arányában kellett elszámolni, ahogyan azt napi egységekben számították a piacra dolgozó miniatúralapok festői is.[127] Ha színezett metszeteket adott el, akkor Marcin Czarny is többet kérhetett értük, mint a fekete-fehérekért.

Ami a metszetek krakkói előállítását és árusítását illeti, abban Marcin Czarny mint a leggyakrabban megvásárolt cég-elöljáró (senior pictorum) hivatalból is érdekelt volt. A festői alkotások forgalmát a krakkói cég-státutumok ugyanis részletesen szabályozták.

„Brecht ymand her toffeln tucher ader papir das dem hanttwergk schedlich were das mögen dy czechmeister mit unsern dinern nemen awswendig dem yormargkt sunder doch klein dingk off papiren briffe das dem hanttwergk nicht schedlich were mag man yn den margkten vorkowffen”.[128]

A „dem hanttwergk schedlich” táblaképeket, vászonképeket és metszeteket az évente rendezett nagy vásáron kívül tehát a városban senki nem árusíthatott, viszont a kis dolognak számító metszeteket a piacok alkalmával lehetett eladni. Persze ismét csak azt „das den hant-

wergk nicht schedlich were”. Ez az előírás a műfaji leírásokban részletes, de tág értelmű abban, hogy mi számítódott „schedlich”-nek? A korábbi, az egykorú és a későbbi külföldi hasonló rendelkezésekben — a gazdaság — földrajzi körülményektől függően — a külföldi termékek és a kontármunkák nyertek ilyesféle minősítést. Hasonló rendelkezésekkel harcoltak a céhek elsősorban az egyházi — tehát a céhen kívüli — műtárgy-termelés ellen. Volt, ahol ezt még inkább akadályozták, mint Krakkóban. Nagyszombenben 1520-ban „Auch keynem paffen, mönichen, Sculeren, noch andern Störern des Hantwerchs sol keyn fordnis geschenen, Sunder eynem Illeinsten ist verlaubt zu verkauffen fyer slot gold, und zu lot farb, es esy welicherey dy farb sey. ...”, tehát még a festékek és az arany eladását is megtiltották az egyháziak részére.[129] Az ilyesfajta dolgok kontármunkának számítottak. A kis-lengyelországi ciszterciek, ágostorendiek, bernardinusok, pálosok és ferencesek, sőt a világi papok művészi buzgalma a századfordulón bosszantó konkurenciát jelenthetett a festő-céhnek. Különösen akkor, ha az egyházi kegytárgy-termelés a templomokon kívül, a (műtárgy) piacon is kínálatlalt jelentkezett. A cég-mesterek a kontár-munkának minősülő külső (akár külföldi, akár egyházi eredetű) alkotások ellen 1490-ben a fenti, a piacról kitiltó rendelkezést eszközölték ki a tanácstól. 1490-ben pedig — Veit Stoss nagy Mária-oltárának felszentelése utáni évben — éppen Marcin Czarny viselte a festő-céh seniori tisztségét. A státutumokat „auff begere und manche bete unser/er moler und dy mit ynynder czeche sint” érvényesítette a tanács.

A krakkói festő-céh státutumai a Behem-kódexben megőrizték formájukban eszerint Marcin Czarny tisztségének köszönhető, és valószínűleg az ő megfogalmazásának is.

A krakkói mű-piacra vonatkozó tiltó rendelkezés csak egyik oldala lehetett a külső és kontármunkák elleni védekezésnek. A másik a céhmesterek némelyikének metszői tevékenysége kellett legyen, hogy a hazai piacot saját céhbeli alkotásaikkal elégítsék ki.

1490-ben Veit Stoss ma ismeretes tíz rézmetszetének már jó részét hozhatta Krakkóban forgalomba és feltehetően még másokat — talán fametszeteket is —, amelyeket ma nem ismerünk. Marcin Czarny alighanem követte jó üzleti szellemű após-társa példáját és maga is foglalkozott metszéssel. A fent újraközölt három adat mindenesetre arról tanúskodik, hogy Stoss Nürnbergbe távozása után a festő Czarnyt Krakkótól távol is ismert metszőként tartották számon. Az egyetlen írásban fennmaradt elismerés róla azonban két szó csupán. A legkésőbbi metszetszárlás alkalmával „famatus dominus”-nak („famato domino Martino pictori”) nevezték — és a famatus talán nemcsak a festőnek, hanem a festő-metszőnek szólt. Igaz, hogy ez a legkitüntetőbb cím, amellyel Krakkóban kézművest egyáltalán illeltek.[130]

h) Czarny-kérdések.

Nomen est omen — a festővel kapcsolatos kérdések szinte feketék, mert annyira homályosak. Ő a legtöbbet emlegetett festő a lengyel fővárosban. Művészetéről azonban egyelőre nem szólhatunk. Annyira nem, hogy még csak kizárósan sem ítéltünk. Az előljáróban közölt dokumentumok metszetre vonatkoztak és így alkalmatlanok a festő festői tevékenységének a rekonstrukciójához. Igaz, hogy Boleslaw Przybyszewski igazsága ellen sem szólnak, mert mindettől függetlenül megengedhető, hogy a bodzentyniek nemcsak metszetekért fordultak a festőhöz, hanem főoltár-táblájukat is vele festették meg. Erre azonban semmiféle adat nincs. A bodzentyni főoltárt tehát bármelyik — bizonyára krakkói — festő festhette, — köztük Marcin Czarny is; feltéve, hogy az oltár valóban 1509 júniusa előtt készült, mert a festőt nem sokkal azelőtt meggyilkolták. A művész még végrendelkezett közvetlenül halála előtt vagy már jóval korábban. Testamentumát sajnos nem ismerjük, de tudjuk, hogy ennek alapján kellett özvegyének 40 forintot kifizetnie leányának. Appoloniának, Stanislaus Stoss feleségének, Stoss köve-



6. Krakkói festő 1510 — 15 körül: A bodzentyni Mária halála-oltár középső képe és predellája (Bodzentyn, plébániatemplom)

telése szerint ez év karácsonyáig.[131] Az összeg közel a négyszerese annak, amelyet a festő az előző évben bodzentyni ügyfeleitől kapott. Visszajáról gombolyítva a fonalat Marcin mester tanítványai kerülnek szóba. Przybyszewski Mikoláj fiával kezdte a sort, aki kétségtelenül apja tanítványa, halála után pedig műhelyének örököse volt. Nem sokáig, mert 1516-ban ő is meghalt. Bernard z Mogilniczy 1490-től két évig dolgozott Marcin műhelyében. A műhely első ismert „famulum seu discipulum” is Przybyszewski ismertette: Stanislaus Lapczycki-t, aki 1491-ben nyert polgárjogot Krakóban.[132] Ajánlója Marcin volt — bár az évben Veit Stoss és Ádám festő voltak seniorok. A szokás szerint az utóbbiak voltak elsősorban hívatottak a polgárjogi ajánlásra.[132] Hogy ez mégis Marcin mester volt, arra vall, hogy mint mestere valóban pártolta korábbi tanítványát. A többi tanítványt a mester vállalt kezességeiből következtette Przybyszewski professzor. Stanislaw Skorka, Jacob z Jedrzejowa és Jan Malarczyc így valószínűleg Czarny műhelyében dolgoztak. Eddig semmiféle művük nem került elő, így ezen az alapon sem tudunk mesterük művészetére visszakövetkeztetni. Jerzy festőt, alias Georg-ot viszont nehéz tanítványként valószínűsíteni. 1498-ban Marcin festő (Georgius snytzerrel) Gregorius malarczycgk előállításáért kezeskedett, de ezt a kezeséget talán nem mint Gregorius mesterének, hanem mint azévében senior pictorum-nak kellett vállalnia. 1498-ban Marcin az egyik senior.[134]

Ebből az adatból tehát arra is következtethetnénk, hogy Gregorius-nak Georgius snytzer volt a mestere. Gregorius és Georgius (azaz Jerzy) azonban nem azonos nevek. Przybyszewski feltételezte, hogy a dokumentum leírójának elírásával van dolgunk.[135] Érvelése ellen szól, hogy a krakkói ügyvitelben Ptasnik tanúsága szerint Gregor és Georg között mindig különbséget tettek. Aztán nehéz elképzelni, hogy ha egy ítéletre váró ügyben az előállítandó személy és az érte kereskedő azonos nevűek (Georg-Georg, azaz Jerzy), akkor a jegyzőkönyv írója a másik Georg helyett önkényesen Gregort (azaz Gergelyt) írt volna. Jerzy festő „G”-vel jelzett 1517-ben készült Anyagi üdvözlét képéből sem lehet ezekután Marcin Czarny festői jellemzőire visszakövetkeztetni. Michal Walicki igazságos, amikor Jerzy feltűnését csak 1501-től számította és nem tekintette őt Czarny tanítványának.[136] A Czarny és fia nevével eddig kapcsolható hozott műveket nagyon kevés valószínűséggel tarthatom a festő műhelyéből eredőknek. Ez a nagyon kevés valószínűség mindössze annyi, hogy Czarnyról viszonylag sok — művészettörténetileg alig értékelhető — adat szól és nagyjából ebből az időből a bodzentyni oltár festőjéhez kapcsolható számos táblakép, illetve oltár ismeretes. Ezeket a műveket és az adatokat egyelőre semmiféle ponton sem sikerült összehasonlítani. A Przybyszewski által megrajzolt és adatokból ismert Czarny — bár létezik számunkra — a festő, a művész azonban egyelőre megragadhatatlan. Az adatok szerint a festő mindenestre gyors és nagy karriert futott be. Aki kezdeti anyagi nehézségei után nyolc évvel az Ulica Szeroka-n (Breitengasse, azaz Széles utca, platea lata) vásárolhatott magának házat, annak nagy megrendelésekből származó bevételei lehettek. A ház ráadásul a legnagyobb vagy a legkívánatosabb műteremháznak számíthatott, mert a festő halála után veje, Stanislaus Stoss minden alkalmat megragadott, hogy megszerezhesse. A festő szétszéledő családjá és fiának korai halála a házat nemsokára a fiatalabb Stoss birtokába is juttatták.[137]

Ha a céhtisztiság gyakoriságát nagy karriernek lehet tekinteni — ott Krakóban biztosan annak —, akkor a festő egyértelműen városa vezető festőjének szerepét játszotta. Huszonöt év alatt (1483–1507) 13 alkalommal volt senior, vagyis gyakrabban, mint minden második évben.[138] Ismét az adatok szerint Przybyszewski szép képet rajzolt Czarny segítőkész, szíves magatartásáról Jan Wielki, annak családja és Jan öreg barátja, az idősebb Stanislaus festő iránt, akik különben szomszédjai is voltak. Ezek a tények Marcin festő vonzó tulajdonságairól tanúskodnak és tekintélyének talán

személyes nagyságát is jelzik, nemcsak a művészt. A lengyel kutató ezután meglehetősen joggal feltételezte, hogy a Marcin Czarny-nál legalább tíz egy néhány évvel idősebb Jan Wielki-ben Marcin egykori tanítómesterét láthatjuk. Azt hiszem, egyelőre még nem zárhatjuk ki annak a lehetőségét sem, hogy Marcin festő hajdani mestere az idősebb Stanislaus volt. Korábban Dinklage[139] az idősebb Stanislaust Marcin festő apjának vélte. Az a néhány érv azonban, amely e lehetőség mellett szólna, roppant gyenge. Igaz ugyan, hogy Marcint mint „Martinus Stanislaui moler hic oriundus” vették fel a krakkói céhbe, apját tehát Stanislaus-nak hívták, — de milyen Stanislaus-nak, azt a polgárok jegyzéke itt nem említette meg. Igaz, hogy ebben az évben éppen az idősebb Stanislaus viselte a senior pictorum et mensatorum tisztségét — de mint krakkói eredetű festőt Marcin-t nem kellett a céhet éppen akkor képviselő apjának támogatnia. Ha Marcin apja egyáltalán festő volt — ez tán a valószínűbb —, akkor személyét a Stanislaus nevű festők között kellene keresnünk. Az eddig ismert adatok rendezése persze csak lehetőségek felvételére jó, bizonyosságra azonban nem vezet.[140]

Érdekes tény, hogy Marcin Czarny azokban a napokban nyert polgárjogot és lett céhmester Krakóban, amikor Stoss Nürnbergből odatelepedett. Aki lakóhelyét változtatott és messzire utazott, az rendszeren februárban járta meg az utat.[141] Ha a céhszabályokat tekintjük, amelyek Krakóban kéteves vándoridőt írtak elő a festőknek — akkor a festő röviddel március 5-e előtt térhetett haza. Későbbi após-társát már ekkor megismerhette — ha ugyan nem előbb már és véletlenül nem éppen vele is utazott. Ha nyugat felől tért haza — tehát nem Magyarország felől —, még útjuk is azonos lehetett. Ezt a regénybe illő és főleg igazolhatatlan lehetőséget nem is említeném, ha nem követte volna később egy újabb tény — az, hogy a Mária-templom oltárán — Veit Stoss bátyjával, Mathias-sal együtt — a festő is dolgozott. Hogy mit és miért éppen ő dolgozott Stoss-szal, az a Czarny-val kapcsolatos kérdések alapkérdése. Itt csak a kérdés második részét szeretném körvonalazni: — a miértet.

Úgy látszik, hogy a Mária-templom „magna tabula”-jának munkájában Czarny-nak a szerepe megelőzte festő-társait. Amikor Bernhart aranyverő visszaélése a Thurzó Jánostól kapott arannyal 1485 nyarán kipatant, Marcin Czarny Veit Stoss-szal, Mathias Stoss-szal és Jacob Bothnerrel (Bernhart segédjével) az első és közvetlen kezesként említett, azaz azokkal, akik az oltár készítésének munkájában közvetlenül részt vettek.[142] Az ügyben később az eredeti kezesek kezeseként belépő mesterekről már aligha bizonyítható, hogy dolgoztak-e is az oltáron. Czarny tehát ebben, a város legnagyobb oltárfestőjének munkájában részt vett — méghozzá nyilván azóta, amióta ott festőre szükség volt. De miért éppen ő? A nála idősebb és jó hírnévnek örvendő, valóban rangos festők ebből a nagy munkából láthatólag kimaradtak. Niclos Haberschrack, Stanislaw Durink, aki pedig „famosus vir”, volt, vagy lublini Adam, aztán Jan Wielki és főleg az idősebb Stanislaus festő tekintélyes művészek voltak — de a Stoss-oltárral kapcsolatban nem hallunk róluk. A náluk fiatalabbakról sem.

Marcin Czarny kiváló tehetsége, azaz tudása tette Veit Stoss munkatársává. Ha Stoss maga válogatta meg a munkatársait, akkor kettőjük ismeretsége valószínűleg korábbi eredetű, mint az 1480-as évek eleje. Nagyon valószínű, hogy a Mária-templom oltárának elkezdése idejében ismerték már egymást, és Marcin Czarny ezt a munkát Stossnak mint a fővállalkozónak köszönhetette. Közös munkájuk anyagi eredményei hozzájárulhattak ahhoz, hogy Stoss 1481-ben megvásárolhatta és kibővíthette sarokházát a Poselskia-utcában, és Czarny négy évvel később[143] megvehette a magáét a Széles utcában.[144] A szobrász és a festő baráti kapcsolatára mutat, hogy valószínűleg mindkét esetben elsőszülött gyermekeiket összeházasították. Később Czarny házában fia, Mikoláj haláláig sógorával, Stanislaus Stoss-szal együtt dolgozott. Háza és műhelye teljes birtokában az ifjabb Stoss némiképp apósa örökébe lépett.

II. Jan Wielki — az olkuszi oltár festője.

Az imago szó hitelesebb értelmezése megingatni látszik Bolesław Przybyszewski legutóbbi és legalaposabb művész-rekonstrukcióját, Jan Wielki-ről Marcin Czarny — joggal — feltételezett mesteréről.[145] Jan Wielkitől ugyanis 1485. július 18-án sógora, Jan Wolny pap egy korábbi megállapodás alapján szeptember 29-ig (sz. Mihály napjáig) bizonyos festői munka elvégzését követelte: „Johannes pictor de Cracovia, dictus Vylgy Jan, ymagines, prout in priori obligacione continetur, ad punctum honorabili Johanni Volni baccalario arcium depingere obligatur ad festum sancti Michaelis. . .” etc. A lengyel kutató imagines-en a szárnyasoltárt értette, amelynek megrendelője kétségtelenül a sógor, azaz Jan Wolny káplán volt. Imago azonban semmiféle körülmények között sem jelölhetett szárnyasoltárt. A káplán-sógor tehát valami mást sürgetett a festőtől.

Imagines ebben az esetben csak szobrokat jelenthet, ahogyan több már idézett krakkói példa mutatja, az „imagines depingere” (coloris vel auro) szobrok kifestésére utal. Ha tehát a fenti sürgető kötelezvény valóban az olkuszi oltárral kapcsolatos, akkor azon szobroknak kellett lennie. Ezeknek a szobroknak a kifestését sürgethette a pap.

Az olkuszi oltár festett táblái fennmaradtak. Przybyszewski a Szt. András-plébániatemplom egykori cibórium-oltáraként rekonstruálta őket. Az oltárnál középső része elveszett. Az oltár titulusából és a hasonló ikonográfiájú oltárművek képeiből Przybyszewski helyesen következtetett arra, hogy az elveszett középső rész tárgyának Mária megkoronázásának, illetve mennybevitelének kellett lennie. Az is volt — csak nem festett kép, hanem festett szobor. Ezt az olkuszi egykori ágoston-rendi (Sanctae Mariae consecrata) kolostor-templom új főoltára 1487-ben kötött szerződésből tudjuk. Az ágostonrendiek főoltárát ugyanis a plébánia-templom új cibórium-oltárának mintájára készítették. Szekrényt szobrokkal kívánták ellátni, ahogy azt a szerződésben is előírták: „pro conficiendis, sculpendis et auro pingendis tabulis ad ecclesiam sancte Marie in Ilkusz, pro ducentis et viginti florenis tali condicione, quod ipse tabule debent esse duplices seu clausuras habere binas, in interioribus formate et conferte auro puro in antibus non mediocri, cum sculpturae figurae assumptionis gloriose Virginis Marie, distanciam et latitudinem habentes a pariete ad parietatem ad formam tabularum sancti Andree seu forme et figure quam ostendebant in cartis penes huiusmodi contractum factum et ordinatum quas et penes locationem debent ostendere ad sollicitudinem verbi propositi”. . .[145] A szerződés alapja tehát az „in cartis” megrajzolt terv, az ennek alapján megbeszélte részletek, az oltárnál nagyságára és egészének formájára pedig a Szt. András-plébániatemplomban álló szárnyasoltár volt irányadó. Az új szárnyasoltár faragott díszű szekrényében követte elődjét, és szárnyainak rendje, illesztése is azonos lehetett a Szt. András-templombelivel.

Az olkuszi plébániatemplom cibórium-oltárának középső részét tehát faragott Assumptio Mariae jelenet díszítette. A szobrok festésére és aranyozására, úgy látszik, csak a képek megfestése után került sor, ezt sürgette Jan Wolny Jan Wielkitől. Az ismeretes adatok ilyen értelmezése így éppen nem ingatja meg, hanem megerősíti Bolesław Przybyszewski Jan Wielki rekonstrukcióját, amellyel a lengyel művészettörténetet megajándékozta.

A rekonstrukciót a padozat-lap díszébe írt 1485-ös évszám és a PH (Pictor vagy Pinxit Hanus) monogram külön is igazolni látszik. Hogy ugyanezen a képen egy másik padozat-lapra írt CS betűk (Przybyszewski szerint: Complevit Stanislaus) egy másik festő (az idősebb Stanislaus, Jan Wielki barátja) monogramja lenne, nehezen látszik viszont bizonyíthatónak, bár megengedhető. Inkább a CS betűk értelmezése tűnik számomra önkényesnek.

A lengyel kutató bizonyára arra gondolt, hogy az Albrecht Gradálában hasonló szavakkal örököltette meg magát a két scriptor:

„St(an au)s s(crip)sit no(ta)tiq(ue)” és „Th(oma)s (com)ple(vit)”, míg többnyire SC (Stanislaus Claratum-bensis) betűkkel jelezte magát a miniatúrafestő Stanislaus Samostrzelnik (J. Długosz: Catalogus Archiepiscoporum Quesnensium . . . 1530—1535; — P. Tomicki püspök Évangéliumában, 1533—1534, etc. —

Ez a most említett érv, amelyet éppen Przybyszewski véleményének támogatására említettem — önmagában nagyon gyenge analógia egy (kérdéses) szignatúra feloldásához.[148] A „Complevit Stanislaus” lehetőségét pedig igen kicsire zsugorítja az a tény, hogy a pap a szobrok festését sürgette a festőtől. A táblaképek július 18-án tehát már elkészülhettek — a „PH” sőt a „CS” betűket és az 1485-ös dátumot nyilván maga a festő, Jan Wielki írta a táblák egyikére (a Mária születése jeleneten). Amiket Jan szeptember végéig nem fejezhetett be, azok csak a szekrény szobrai lehettek.

Jan Wielki-t ugyanis július 22-én vagy 23-án — tehát pár nappal a kötelezvény kiállítása után — Jan Wali-gora, a festő leütötte és egy ideig a sebesült halálától tartottak.[149] Ha tehát az olkuszi szekrény-szobrokat az eredetileg előírt szeptember végi határidőre ki is festették (a kötelezvény kiállításakor talán már aranyozásuk is elkészült — nb. a kötelezvény csak festést említ és aranyozást nem — és a testrészek kifestésére mindig az utolsó munkamozzanatként került sor), akkor azokat nem János festő festette. Vagy fenntartották neki a munkát? — hiszen még tíz évig élt. A vesztett fejsze nyelét keressük, hiszen a szobrok is elpusztultak.

Jan Wielki-nek nemcsak az olkuszi ólombányászatban voltak érdekei (partes)[150], hanem kereskedelmi vállalkozások is foglalkoztatták. Életéről az utolsó ismert adat bizonyítja ezt. 1496. szept. 23-án 6 garas híján 1 márka kártérítést igényelt a Mária-templom egyik altaristájától, Páltól, mert a pap olyan „instrumentum alias wrzeczono ad toczlar pertinens cum tabulis in panniculo” adott el neki, amelyből nem volt meg a remélt bevétele.[151] Az „instrumentum” posztó feszítő és daraboló gép, árát a használatából befolyó pénzből törlesztette volna a festő. A bíróság „in contumaciam” fizetésre kötelezte a papot. Eszerint az adat szerint a festő a posztó forgalomba hozására is jogot nyert volna — Jan Wielki a halála előtti évben tehát sikertelen kísérletet tett egy posztó-„mető”, illetve posztókereskedelmi vállalkozásra. Amit a Krakóból azévből távozott Veit Stoss oly sikerrel űzött, a posztókereskedést — a festő számára legalább is ezúttal, nem bizonyult gyümölcsözőnek.

h) Imago — mint miniatúra

Azok a festői oeuvre — rekonstrukciók, amelyek az imago szó festett táblakép vagy szárnyasoltár jelenségét feltételezik, rosszul alapozottak.[152] Különösen akkor, ha szerzetes-festők táblakép festői működését kívánják bizonyítani, amelyről sajnos, alig tudunk valamit. A szerzetes- és a pap-festők nagy része ugyanis nem táblakép- vagy freskófestő volt, hanem miniatőr. Művészetük kisebb vagy nagyobb részét pedig olyan miniatúrák alkothatták, amelyeket nem könyvekbe festettek, hanem külön lapokra. Ez utóbbiak ugyancsak kegytárgyul szolgáltak, mint többnyire a metszetek is és árusításuk, forgalmazásuk rendi vagy plébániai keretek között történhetett.[153]

Ha tehát 1460-ban a Lysa Gora-i bencés könyvtár egy illuminált kódexének díszítője „Johannes de Costan fidelis scriptor alias pictor vivorum imaginum” volt, akkor az azt jelentette, hogy olyan miniatúrákat festett, amelyek olyan valóságosnak látszottak, mintha éltek volna. Ha pedig „Frater Johannes pictor de Nyssa domus nostrae Professoris is multas imagines in Monasterio pinxit” (talán a XV. század hatvanas éveiben) a krakkói kanonok-rendiek kolostorában, abból semmi esetre sem következhet az, hogy János fráter táblaképeket is festett; — hanem csak miniatúrákat.

j) Figura — mint ember-alak (és ábrázolása).

A XV—XVI. század fordulója körüli időben e szót nagyjából a mai értelmében használták már. Imago és

igura között bizonyos színbeli eltérés lehetett: imago mindig megtartott, valamit antik bálványkép-idol szent „kép” értelméből vagy hangulatából, míg figura talán közelebb állt a cselekvő ember-alakjához, illetve ábrázolásához. „Dis ist ain figur als unser herr am crutz verschaiden ist und sin hoept genaigt haet gegen uns und im alle sine glider empfallen sind. . .” (1465 körüli ilyen feliratú metszet vsz. kölni másolata, Schreiber, No. 937), vagy „Die kläglich figur ist ainem andachn genn emsihen ersehen un/d/ für kommen i ainem gesicht. . .” egy másikon. „Wer dise figur knient eret mit einem pater noster. . .” fordulnak nézőikhez 1450–60 körül készült, színezett, vsz. németalföldi fametszetek, Szt. Gergely ábrázolásával (Schreiber, 1456, 1467, 1469) két utóbbi későbbi (1471, 1472). Máskor egy Bázelen nyomott fametszet („Das Geheimnis des Abendmals” másolata) 1495 körül: „figura cristi exprimens visibiliter misterium eucharistie et qualiter cristus in sacramento stinetur” [154] (Schreiber, Nr. 1840 c). Figura a halál emberalakos képe: „figura mortis” (Schreiber Nr. 1886) 1490–1500 körül, míg más, hasonló halál-ábrázolása lapokon Mors, Die doot etc. olvasható. „Apokalipsis cum figuris” címen adta ki Dürer fametszetes művének latin kiadását 1498-ban és ennek címen teljes emberi alakokkal ábrázolt jeleneteket kellett érteni.

Az 1491-ben megjelent Schatzbehalter fametszetképeinek felirata az Őszövetség képei vetik össze az Újszövetség képeivel, a szövegnek megfelelően: „Die erst figur gehort zu dem ersten gegenwurf” . . . etc. A Weltchronik-ban is a Schatzbehalter mesterei gondoskodtak a képekről — Wolgemut és Pleydenwurff, „die diss werck mit figuren gezieret haben”. [155] Amikor pedig még 1491-ben szerződést kötöttek velük, ebben a Koberger házában rendelkezésükre álló szobát is említették, ahol „die furn der figur zusammenrichten, ordnen und behalten” történik majd. A „Furn der figur” a fametszetek nyomóducait jelentette. [156] Érdemes lenne tudni, hogy amiért a görilitzi plébános Krakkóban az eladandó metszeteken kívül tartozott a kereskedőnek, „figuram s. Ieronimi 3 flor. valentem” vajon metszet, bármiféle kép vagy nyomóduca volt-e? — mert elég magas árat fizetett érte a vevő.

III. Stanislaus pictor (antiquus, Stari, de platea lata, alias Lithwyn) egy antifonárius illuminátora.

Jan Wielki öreg (?) barátjának, az idősebb Stanislaus festőnek életpályáját azért nehéz az adatok alapján felvázolni, mert Krakkóban ugyanebben az időben több Stanislaus festő működött. [157] A különféle jegyzőkönyvek nem mindig különböztették meg egyértelműen őket. Az adatok szétválasztásában egyetlen biztosnak látszó pontunk van. A század közepén működött Stanislaus Speckfleisch-et úgy látszik családnévvel emlegették; Speckfleisch 1453-ban senior-a a céhnek. Későbbi adat nincs róla. 1466-ban kapott polgárjogot Stanislaus de Berna pictor és 1469-ben „Stanislaus iunior, Stanislaus antiquus” a seniorok. [158] Az idősebb és a fiatalabb Stanislaus megkülönböztetése tehát csak 1466 után vált indokoltá — így a csak Stanislaus festőként emlegetett művészek 1466 előtt a későbbi idősebb Stanislausnak kellett lennie.

1450. április 17 Dorothea Specfleischin Rómába készül-vén (szentév!) végrendeletében minden vagyonát „Stanislao pictori olim servitori ipsius” hagyja halála esetén; az örökségből minden rokonát kizárva (fiát, a 16 éves Johannest még 1441-ben egy faházzal és a Szt. Háromsága-templom szerzete-seinek kertjével folytatolagos kerttel körülötte — ajándékozta meg, Ptasnik 369. sz.). Az özvegy „cum effectu” ad mindent Stanislaus-nak. [159] aki eszerint a krakkói Specfleisch-festőcsalád egyik tagjának, Yorge-nak vagy Hannus-nak a műhelyét örökölte.

1459. február 7. Stanislaus senior pictorum [160]

1459. május 25. Stanislaus biztosítja Lucas Reynbogen-nek, hogy a már Stanislaus birtokában álló fél ház (a ház a „Breiten gassen gelegen”, vö. Ptasnik 421. sz.) az tőle 100 forintért visszavásá-

rolhatja és Lucas is elővásárlási jogot biztosít Stanislausnak a ház másik felére. [161]

1463. április 4. Martinus pictor végrendeletének végrehajtójául tette meg Jan moler-rel (egyikük sem senior azévből, tehát baráti kapcsolatban lehet-tek). [162]

1465. Stanislaus senior pictorum [163]

1469. Stanislaus antiquus senior pictorum (Stanislaus iunior-ral). [164]

1470. február 10. valószínűleg ő az, aki Marcus de Casso-viának, tehát egy kassai diáknak egy hónapra De vita Antichristi et 15 signis könyvét odaköl-csönzi. [165]

1472. december 2. „Stanislaus moler alias Lithwyn” a kiskorú Thomas-ra táblazza (aki Katherina Janowa és férje, az elhalt Jan vaskereskedő fia) „in und off seynem hawsze gelegen of der Bretengassen, das andir von der ecken do her ynne wonet” — azért a 100 forintért és ezüstneműért, amelyet a fiú anyjától átvett és amelyből évi öt magyar forintot fog fizetni az anyának gyermeke eltartá-sára mindaddig, míg a gyermek fel nem nő, vagy a tanácsurak a pénz visszafizetését el nem rende-lik. [166]

1473. január 23-án valószínűleg ő az a Stanislaus moler, aki „Bartek goltsloer”-nak polgár-jogi keze-se [167]

1473 -ra megválasztott senior pictorum („Stanislauff moler”). [168]

1476. szeptember 6. Talán az idősebb Stanislaus az, aki-től „Augustinus de Rybno de Masouia” tanít-ványa megszökött, ezért börtönbe vettette, majd barátságosan kiegyezik vele, hogy annak „debet reddere eidem Stanislao artes illas omnes alias s t u c k y, quas exscripterat de libris suis et pro-misit idem Augustinus nunquam pingendi exer-cere neque hic neque alibi sub fide et honore.” [169]

1477. „Stanislaus Sary” senior pictorum [170]

1479. december 13. „Mathis sklarczik apuc Stanislaum pictorem antiquum” megesküszik Stanislaus Zidek-nek, hogy nem tépte meg a haját sem ő, sem társai, sőt nem is tud ilyesmiről. . . [171]

1481. „Stanislaus antiquus moler” senior pictorum [172]

1481. november 8. Johannes parvus 3 forint és 20 garas ára Bartolomeus pictornak megszolgált munkája ügyében Stanislaus antiquus-t is (nyilván mint azévből a céh előjáróját) „ad fraternitatem eorum ob spem concordie” megidézte a tanács. [173]

1483. január 16. „Stanislaus pictor de platea Lata Cra-covien”. . . kötelezi magát, hogy Martinus Gas-chtolth de Lithwania familiarisainak, akik pár nap múlva Krakkóba érkeznek, „operam suam” — azaz azt az antifonáriust, amelyet tőle Bartolo-meus, a krakkói Mária-templom altarisztája már sürgetett — átadja. Ha a küldöttek nem érkezné-nek meg, akkor a Gaschtolt irtól kapott 30 magyar forintot adja át Bartolomeusnak, mint az antifo-nárius árát. [174]

1485. április 19. „Stanislaus pictor de platea Lata prope monasterium s. Trinitatis de Cracovia” elismeri, hogy a Pzremisli egyházmegye Rzsechow városa Mathias baccalaureus plébánosának „et tutoribus ecclesie seu consulis” 11 magyar forinttal tar-tozik s tartozását Szt. Mihályig megadja. [175]

1486. január 18. „Stanislaus antiquus” többekkel tanús-kodik, hogy a 8 éves Stanislaus Seraphin és Marga-reta Troyanowska törvényes gyermeke, és szülei tiszteletreméltó életet élnek. [176]

1487. február 19. „Stanislaus Sary et Petrus Garwol pictores” kötelezik magukat, hogy 20 magyar arany tartozásukat „honorabili domine Martino de Sandecz psalmista in ecclesia Cracoviens.” — Szt. János napjáig neki fizetik. [177] és még aznap kölcsönadják ezt a pénzt a fenti Petrus festő sógorának (vagy vejének? = „gener”) Stephanus szabónak, a fenti határidőig és tőle 25 és fél forint ára vásznot vesznek át zálogba érte. [178]

1487. „Stenczel moler” senior pictorum

1487. április 25. és mint senior, „Stanislaus moler antiquus” az egyik keze Martinus de Bodzow-nak a polgárjog elnyerésekor.[179]
1487. augusztus 11. Stanislaus pictor antiquus feleségét képviseli 15 márka előző évi elmaradt adó ügyében. A feleség Johannes Boner testvérének, aki borostyános volt, örököseként szerepel az ügyben, amelynek megegyezéssel történő lezárására számítanak (Ptasnik a döntést nem közli).[180]
1489. április 4. „Stanislaus antiquus pictor de Cracovia” elismeri, hogy Sigismundus Schych csizmadának és Ladislaus üvegesnek 1 sexagenával tartozik, amit Szt. Stanislaus napjáig, májusban neki kifizet.[181]
1490. november 24. „Barbara uxor antiqui Stanislai pictoris” zároltatja elhalt férje minden ingó és ingatlan vagyonát.[182]
1490. november 26. Martinus festő ugyancsak zároltatja Stanislaus minden ingó és ingatlan vagyonát, pontosabban „tabulam ipsius Stanislai antiqui pictoris in 3 1/2 florenis”. [183]
1490. december 7. Petrus moler, Stanislaus panczirník, und Laslo tischir (majd a következő szombat Martinus moler — azaz Marcin Czarny is — aki ezebben senior pictorum) igazolják, hogy Stanislaus Sary a feleségének, Barbará-nak, mikor feleségül vette, neki 100 magyar aranyforintot adott.[184]
1491. április 22. Ursula Plebanowa és Barbara uxor Stanislai pictoris örökösödési ügyének tárgyalását a megegyezés reményében elnapolják.[185]
1491. május 13. Woytek Pleban Martinus és Matis pictor-októl követeli Stanislaus antiquus temetésének 10 márka költségét, mert a festőt „ex iussu ipsorum” (ti. Martinus és Matis voltak azéiben a seniorok) temettette el.[186]
1491. július 16. Voytek Pleban 60 forint értékben foglal-tatja Stanczel moler kőházát „off der Burggassin” és a festő temetésének költségére még további 10 márka értékben is.[187]
1491. augusztus 1. Ursula Plebanowa és Stanislaus feleségének, Barbarának megegyezése az elhalt festő örökségének ügyében: Barbara öröklő a festő minden házi ingóságát és 16 magyar forintot helyez letétbe Georgius Lang úrnál a nyomorék fiú, Stanislaus részére, míg a festő Ursula nővére (vagy húga? = „soror”) a festő után maradt „artificio pictorie attinentes et spectantes” ugyan-csak a nyomorék fiú, az ifj. Stanislaus részére a város felügyeletére bíz, mint a fiú részére biztosított előbbi 16 forint értékbeli másik felét. — Bar-

barának férje egykori adósságait kifizetnie nem kell.[188]

1491. augusztus 4. Mertin Jrhard nem zároltatja Stanislaus, az idős festő vagyonát, sem „das gus das den ffoyte leyt in 6 flor.” értékben, mert ezt a tartozást elengedi.[189]
1491. október 17. Martinus kannengisser (nyilván előbbi, Martin Jrhard-dal azonos) zároltatja a Barbara pictrix-nél 6 forintot, amelyet Plebanowa-nak kell adnia.[190]
1492. augusztus 10. Wylgy Jan zároltatja Stanislaus pictor „propinquo amicus” minden vagyonát annak fia, Stanislaus nevében.[191]
1497. május 7. Dorothea Pirdzytczowolna feljeleníti Barbara pictrix-et, mert az bottal megütötte a karját és rágalmazta. Barbara aztán „solvit penam”. [192]

A fenti adatok összeállításából az az érdekes tény derül ki, hogy az idősebb Stanislaus litván származású volt és a krakkói Speckfelisch-festőcsalád egyik tagjának műhelyét örökölte meg, az özvegy Dorothea jóvoltából, akit a festő (talán elhalt mestere helyére lépve a műhelyben) tisztességgel szolgált. Az özvegyet (talán kora miatt?) nem vette nőül, hanem előbb vagy később Barbarát vezette oltárhoz, aki az 1483 óta a krakkói polgárjogot is megszerző Hans Boner közeli rokona (nagy-nénje? nővére? unokanénje?) volt. Házasságával Stanislaus mester a legtekintélyesebb üzleti körök — a vezető kereskedőréteg egyik legjelentősebb alakjával került rokonságba. Hogy feleségének 100 magyar forintot adott jegyajándékul, az annak bizonyossága, hogy a Speckfleisch-féle örökség jelentős lehetett. A Széles utcában álló ház, amelyben lakott, aztán a Burggasse-n (platea Castrensis) lévő háza vagyons művészre vallanak. Mint minden vagyonosabb középkori kézműves, ő is foglalkozott pénzügyletekkel és valószínűleg kereskedelemmel is, amennyiben kölcsönöket vett föl és maga is kölcsönözött. Alighanem földjei is számon tarthatták: erre vall, hogy Martinus Gaschtolth de Lithwania vele festetett ki egy antifonáriumot. Ez a tény igen jelentős, mert azt bizonyítja, hogy a krakkói festők könyvvilágralálással is foglalkoztak. Az idősebb Stanislaus Marcin Czarny-val is kétségtelenül jóba volt — az utóbbi egy korábbi kölcsöne, vagy tán alkalmi munkamegosztásuk alapján zároltatta a festő halála után Stanislaus egy táblaképét vagy szárnyasoltár-művét 3 és fél forint értékben. E két töredékesen művészeti vonatkozású adaton kívül a festő művészetéről egyelőre semmit sem tudunk — pedig kétségtelenül a város vezető festőinek egyikét tisztelhetjük benne.

JEGYZETEK

1 Carlovicz Kristóf, Móric szász herceg miniszterének naplótöredékéből idézi Károlyi Árpád: A német birodalom nagy hadi vállalata Magyarországon 1542, Századok XIV. 1880, 628; — 1. még Radocsay Dénes: A középkori Magyarország táblaképei, Budapest 1955, 140. — Tanulmányomban csak a három krakkói festővel kapcsolatos adatok értelmezésére tértem ki — ezért a címben említett három szónak csak a köznap, főleg a városi adminisztrációban szokásos használatára hoztam példákat. A tetszés szerint szaporítható példák a korábbi és az egykorú francia, németalföldi, olasz és német vagy osztrák, valamint a magyar területekről, vagy a század első felénél korábbi lengyel példák fől sorakoztatása a további bizonyításhoz fölöslegesnek látszik.

A címben említett szavak eredetével és használatával kapcsolatban nem idéztem külön: a Thesaurus lingue latinae, Lipsia 1934 — 1954 köteteit, Dora Hartwig: Der Wortschatz der Plastik im französischen Mittelalters, Diss. München 1936, — W. Dürig: „Imago. Ein Beitrag zur Terminologie und Theologie der römischen Liturgie, Münchener Theologische Schriften, II. 5/1952, — valamint Kurt Bauch kitűnő esszé-tanulmányát: Imago, Beiträge zu Philosophie und Wissenschaft, Wilhelm Szilasi zum 70. Geburtstag, München 1960, 9 — 29.

2 Ipolyi Arnold: A beszercebányai egyházi műemlékek története és helyreállítása, Budapest 1878, 43 — 44.

3 Irodalmát 1. Radocsay Dénes: A középkori Magyarország

faszobrai, Bp. 1967, 151. — Az oltárra 1460-ban kötötték szerződést a fővállalkozóval, Jakab szandeci festővel, aki 1462-ben Krakóban kívánta beszerezni „noch eynen geschnytninen bilde das do euch werden sal” — a szekrény szobrát, l. Iványi B.: Bártfa szab. kir. város levéltára 1319 — 1526, Bp. 1910, 1417. sz. — amelyet aztán 1464-ben Krakóból Bártfára is szállított. Az oltár építésének dokumentumait elkészültéig, 1466-ig Myskovszky, Ábel Jenő, Divald és főleg Mihalik József közölték.

4 J. Ptasnik: Cracovia artificum 1300 — 1500, Kraków 1917, 1236. sz.

5 Ptasnik, 1379. sz.

6 Przybyszewski, B.: Kto wykonał tryptyk Bodzentynski? Sprawozdania z czynności i posiedzen PAU, I. 1949, 6. sz. 275 — 279. — Przybyszewski véleményével ellentétben az 1508-as feljegyzést nem tekintem szerződésnek, hanem csak fizetési kötelezettség jegyzőkönyvének. Ebben az esetben — a két másik azonos jellegű adattal ez fontos különbség.

7 Dettloff, Szcz.: Czy oltarz Bodzentynski jest istotnie dzielem Marcina Czarnego? Biuletin Historii Sztuki XIII. 1951, 166 — 173.

8 Przybyszewski, B.: Marcin Czarny — późnogotycki malarz krakowski, Studia Renesansowe III. 1963, 252 — 266.

9 Walicki, M.: Malarstwo Polskie, Gotyk, Renesans, Wczesny Manierizm, Warszawa 1961, 36, 137 — 142. sz.

10 Juszczak, W.: Tryptyk Bodzentynski, *Studia Renesansowe* III. 1963, 267–318.

11 A vitrikusok, más néven provisores, procuratores, rectores, magistri fabricae, iurati, Kirchepfleger, Heiligenpfleger, Kirchenhelfer, Kirchenmeister, Kirchengeschworene, Kirchenvorsteher, Kirchenväter, Kirchbitter, Gotteshausleute, Gotteshausmeister, Alterleute — a plébánia ügyeiben a városi tanács meghatalmazottjai, elsősorban az építési ügyekben és „für die Bedürfnisse des Kultus bestimmten Gegenstände und Kassen” ezek ügyintézői és irányítói. Szerepüket részletesen méltatja Schultze A.: Stadtgemeinde und Kirche im Mittelalter, Festgabe für Rudolph Sohm, München — Leipzig 1914, 105–142.

12 Mivel a Marcin Czarnyról eddig ismeretes adatok és a neki tulajdonított művek egyetlen ponton sem látszanak összehozhatónak, a festő művészetének eddigi rekonstrukcióját szükségtelen cáfolni, és fölösleges is.

13 Szt. László király aranyozott bronz szobráról a régi magyar ének (a Peer-kódexben): „Képed feltették a magas kőszálla, // Fénylik mint a nap, sárgog mint arany”, I. Ipolyi A.: A középkori szobrászat Magyarországon, Pest 1863, 64. — A magyar nyelv értelmező szótára, Bp. 19. „kép”: első jelentésében régen = szobor.

14 Balogh J.: Márton és György kolozsvári szobrászok, Cluj-Kolozsvár 1934, 25.

15 Körte, W.: Deutsche Vesperbilder in Italien, *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibl. Hertziana* I. 1937, 133–134.

16 Az imago szó (amelyet még Abel Jenő is képre értett) szoborjelentésre a magyar tudományban először Mihály József hívta fel a figyelmet, éppen a bátfai főoltár adataival kapcsolatban: Egy művészettörténeti tévedés helyreigazítása, *Múzeumi és Könyvtári Értesítő* XII. 1918, 191 kk.

17 1492-ben, 1493-ban, 1494-ben, 1495-ben (háromszor is), I. Ptasnik, 1108, 1115, 1163, 1195, 1205, 1208 sz.

18 Quellen zur Geschichte Siebenbürgens aus sächsischen Archiven. Rechnungen aus dem Archiv der Stadt Hermannstadt und der sächsischen Nation I. Hermannstadt 1880, 447. — Idézi Radocsay D.: A középkori magyarországi faszobrászat, Bp. 1967, 143/375.

19 Pächt, O.: Vita Sancti Simperti, Berlin 1964, 6.

20 Iványi B.: Eperjes szab. kir. város levéltára II. Szeged, 651. sz.

21 Rott, H.: Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert, Bodenseegebiet, Stuttgart 1933, 146.

22 Rott, H. 1933, 219.

23 Otto, G.: Gregor Erhart, Berlin 1943, 92.

24 Rott, 1933, és Huth, H.: Künstler und Werkstatt der Spätgotik, 2. kiad. Darmstadt 1967.

25 A magyar nyelv értelmező szótára, Bp. 1960, III. 837. —

26 Przybyszewski, B.: Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu, 1440–1500, Kraków 1960, nr. 3.

27 Ptasnik 1276 sz.

28 Ptasnik 401 sz.

29 Ptasnik 412 sz.

30 Ptasnik 473 sz.

31 Ptasnik 540 sz.

32 Ptasnik 544 sz.

33 Ptasnik 610 sz.

34 Ptasnik 657 sz.

35 Ptasnik 713 sz.

36 Ptasnik 790 sz.

37 Ptasnik 1105 sz.

38 Ptasnik 1163 sz. — mégpedig „super tabulam”, „super solutione imaginum sive tabule”, azaz az oltármű felett, „opus sculpturae”, „sculptura” — kifejezésekkel.

39 Ptasnik 1237 sz.

40 Ptasnik 1313 sz. — Bár ezek az imago-k vászonra festett képek is lehettek, a „pro structura” arra vall, hogy szobrok voltak és ezek felállításáról, valamiféle konstrukciójáról is a festőnek kellett gondoskodnia.

41 Ptasnik 1397 sz. — A Przybyszewski cikkében jegyzetben (43 és 44) közölt adatok közül az opatkowic-i plébánia számára adott pénz „pro imaginibus” szobrokra, festett vászonképekre egyaránt lehetett; a podrodze-i templom számára Felicia Malarka férjétől vásárolt imagines adata, „pro labore imaginum” szobrok festéséről vagy metszetek kifestéséről egyaránt tanúskodhat; mivel ezek értékét „huius artis magistri alias incisores imaginum” becsülik föl — ezek vagy metszetek, vagy szobrok lehettek.

42 Przybyszewski professzor fentebb idézett cikkében és a Folia Historica Artium-ban, II. 1965, 83–95 cikkében expressis verbis imago — tryptyk —, azaz szárnyasoltár tétel a legkevésbé sem bizonyítható vélekedés.

43 Huth, 1967, Anhang V.

44 Huth, 1967, Anhang VI.

45 Huth, 1967, Anhang VII.

46 Huth, 1967, Anhang IX. és Bier, J.: Tilmann Riemen-schneider I. Die frühen Werke, Augsburg 1925, 96.

47 Huth, 1967, Anhang X.

48 Huth, 1967, Anhang XII.

49 Huth, 1967, Anhang XIII.

50 Huth, 1967, Anhang XIV.

51 Huth, 1967, Anhang XV.

52 Huth, 1967, Anhang XVI.

53 Huth, Anhang XVII.

54 Bier, J.: Tilmann Riemen-schneider II. Die reifen Werke Augsburg 1930, 171 etc.

55 Hasse, M.: Der Flügelaltar, Dresden 1941, 12; — Hempel: Der Flügelaltarschrein, Jomsburg 1938 — alapján.

56 A predella szövegének első leírása Kovachich Márton 1810–12. évi kéziratos útnaplójában, Bp. Orsz. Széchényi Knyt. Fol. Lat. 139. 161, 87. lap 4778. tétel — idézi Mucsi A. (Boskovits M. — Mojzer M.): Az esztergomi Keresztény Múzeum Képtára, Bp. 1964, 118.

57 Radocsay, 1955, 286.

58 Walicki, 1961, 309.

59 Przybyszewski, B.: W sprawie autorstwa obrazów augusti-anskich w krakowie, *Sprawozdania ... PAU, LIII.* 1952, 70. — A szerződést ápr. 22-én kötötték és az oltártáblák festésével — amelyekből 13 maradt fenn — szeptember 29-ig, tehát öt hónap alatt kellett a festőnek elkészülnie.

60 Gindl, J.: Dve zavjímavé stradovéké pamiatky z Pukanca, *Historicky Sbornik Kraja III.* 1967, 337–341. — és Radocsay, 1967, 150.

61 Demmler, Th.: Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton, Berlin 1930, 206, 421 sz. — Wilm, H.: Die gotische Holzfigur, 2. Aufl. Stuttgart 1940, 71.

62 Először 1502-nek olvasott évszámmal; — Ipolyi, 1878, 97; — Radocsay, 1967, 157.

63 Funk, W.: Der Meister des Marthaltars in der St. Lorenz-kirche zu Nürnberg, Nürnberg 1937, 7 kk. 60. — Landshtuban: „Anno Domini 1533 obiit Hanns dictus Schwabmaler qui magnam partem tabule Chori fere gratis depinxit” ... Buchheit, H.: Landshtuter Tafelgemälde des XV. Jahrhunderts und der Landshuter Maler Hans Wertinger genannt Schwabmaler, Leipzig 1907.

64 Azok a lengyelek, akik a krakkói Mária-templom főoltárának kivitelezéséhez pénzzel járultak hozzá, mind „ad imagines supra tabulam”, „der neuen tofelen”, „czu der Toffel”, „pro nova tabula”, „erectoribus et aedificatoribus tabulae”, „pro tabula magna”, pro fabrica et decoratione tabule sive imaginis summi altaris”, „czu der grossen toffil” — adakoztak 1474–1489 között, I. Grabowski, A.: Starozytnicze Wiadomosci o Krakowie, Kraków 1852, 29–30.

65 Ptasnik, 739 sz.

66 Ptasnik, 1163 sz. és l. a 38. jegyzetet.

67 Ptasnik, 1028 sz.

68 Kachelmann, J.: Geschichte der ungarischen Bergstädte und ihrer Umgebung, Schemnitz 1867, III. 121–122.

69 Ptasnik, 839 sz.

70 Ptasnik 1181 sz.

71 Lieb, N.: Die Fugger und die Kunst, München 1952, II. 121.

72 Schreiber, W. L.: Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts, Leipzig 1926–30, Nr. 1904, 1904a, 1904m.

73 Ptasnik, 635 sz.

74 F. Tóth R.: Ars et ingenium, *Ars Hungarica* 1974/I. 9–26.

75 Anzelewsky, F.: Albrecht Dürer, Das malerische Werk, Berlin 1971, Nr. 187/K, 283 kk.

76 Meister um Albrecht Dürer, Ausstellungskat. Berlin 1961, Nr. 260.

77 Cranach-Ausstellungskat. (T. Falk—D. Koeplin), Basel 1974, Nr. 285, Abb. 228.

78 Fifteenth Century Woodcuts and Metalcuts from the National Gallery of Art, Washington 1965, No. 121. — Schreiber 4945 sz.

79 Schreiber, 1031 és 1032 sz., ugyancsak „Szt. Lukács után”, de rövidebb fölirattal, Michel Schorpp ulmi „Briefmaler” műve 1496-ból.

80 Schreiber, 858, 866 sz.

81 Ptasnik, 523 sz. — Dabowna, B.: Warsztat malarza cecho-wego w Polsce, *Studia Renesansowe* IV. 1965, 369 — a másolat megrendelője az id. Jan Długoss volt.

82 Ptasnik, 938 sz.

83 Ucello vászonra festett (elveszett) csataképei, Pollaiuolo 1460 körül festett Herkules-tettei — (ezek egyikéről Dürer hasonló technikájú változatot készített, Nürnberg, Germ. Nat. Mus. — 1500 körül), Botticelli Pallas Athene és a Kentaur-képe, Dürer: Miksa császár képmása, Nürnberg, Germ. Nat. Mus. és Jakob Fugger-árcképe, Augsburg — közsímsert emléke ennek a műfaj-nak, amelynek viszonylag nagyon kevés emléke maradt meg; — néhány tanulságos példája például a budapesti Szépművészeti Múzeumban. Az olasz leltárak „panni dipinti alla francese”, „panni di Fiandra” neveztek őket és Firenzében valószínűleg utánozták is a csendéleteket és életképeket is ábrázoló nyugati példákat (l. Wackernagel, M.: Der Lebensraum des Künstlers in der florenti-nischen Renaissance, Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt, Leipzig 1938, 161 kk.). — Igen nagy mennyiségben festettek vászonképeket Flandriában (készítőik a Behangmaler-ek): csak Mechelenben 150 (!) műhely állított elő ilyeneket. A képeket azután a festők és a kereskedők az utcán, sőt házalással is árusí-

tották, amit később eltítottak, vö. Floercke, H.: Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden von 15–18. Jahrhundert, München–Leipzig 1905, 5 kk. — Az id. Lucas Cranach és műhelye számos „Tuch“-ra festett, vízfestékkel készült képet készített, amelyek elveszték, l. Cranach-Ausstellungskat. Basel 1974, 194–195 (T. Falk–D. Koepplin).

84 Rott, 1933, I. 36, 45, 223–224.
85 Ptasnik, 1078 sz.
86 Ptasnik, J.–Friedberg, M.: Cracovia artificum 1501–1550, Kraków 1936, 453 sz.
87 Ptasnik, 1181 sz.
88 Lieb, N. 1952, II. 121.
89 Nyári A.: A modenai Hyppolit-códexek, Századok VIII. 1877, 77.

90 Bucher, B.: Die alten Zunft- und Verkehrsordnungen der Stadt Krakau, Festschrift zum Jubiläum des K. K. Österr. Museums für Kunst und Industrie, Wien 1889, — „pictores“.

91 Ptasnik, 851 sz.
92 Ptasnik, 996 sz.
93 Vö. Flechsig, E.: Martin Schongauer, Strassburg 1951, 185, — egy 1500-ból származó feljegyzésben Nürnbergből: „kunst... die zu verkaufen“ — idézi Anzeiger des Germ. Nat. Museums, Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit, XIV. 1867, 278. — Dürer németalföldi naplójában: „1 fl. Kunst...“, „3 Stück Kunst, ich hab 18 Stüber umb welsche Kunst geben“, — „Immer meint er damit gedruckte Kunst, Kupferstiche aber auch... Holzschnitte“ — fűzi hozzá Flechsig.

94 Ptasnik–Friedberg, 379 sz.
95 Albrecht Dürer Ausstellungskat. Nürnberg 1971, Nr. 47.
96 Schreiber, 641m — és köv.
97 Lieb, N. 1952, II. 121, 122 és I. 72 (az antwerpeni házban „1 Antorff getruck... ist erkaufft worden“ — azaz fametszeti vagy rézmetszeti térkép volt).

98 Kristeller, P.: Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten, 4. Ausg. Berlin 1922, 20–21.

99 Delen, A. J. J.: Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, I–II. Paris–Bruxelles 1924–30. — 17.

100 Különösen a burgundi apátságok szerepére l. Courboin, Fr.: Histoire illustrée de la gravure en France, Paris 1923–28, I. XV. — A németalföldi monostorok és apátságok növekvő művészi termeléséről Delen, i. m. 19–20. Az 1400 körül kialakuló reprodukciós termelésre a bőr-, agyag-, fa-, és kő-, valamint a metszetek (papír)-művekben l. M. Beck–W. Beech–H. Bredekamp: Kunst um 1400 am Mittelrhein — Ein Teil der Wirklichkeit, Ausstellungskat. Liebighaus, Museum alter Plastik, Frankfurt am Main, 1976, különösen 79–89. lapokon.

101 Even, E. v.: L'Antienne École de Peinture du Louvain, Bruxelles et Louvain 1870, 104 és 84 — idézi: Hind, A. M.: An Introduction to a History of Woodcut I. New York 1963, 5.

102 Éber L.: Magyarhoni renaissance emlékek a Nemzeti Múzeumban, Archaeológiai Értesítő 1898, 214.

103 Albrecht Altdorfer und sein Kreis, Gedächtnisausstellung zum 400. Todesjahr Altdorfers, München 1938, 258–267.

104 „Imago beate virginis“ és „imagines septem ecclesiarum Urbis“ ebben az esetben vászonra festett képek; — az „Ex parte ymaginis pro indulgentiis“ — azaz a fametszet ügyében tartott megbeszéléseket részletesen közölte Schulte, A.: Die Fugger in Rom, 1498–1523, Mit Studien zur Geschichte des kirchlichen Finanzwesens jener Zeit, I–II. Leipzig 1904, II. 35. 41 kk.

105 Rupprich, H.: Das literarische Bild Dürers im Schrifttum des 16. Jahrhunderts, Festschrift für Dietrich Kralik, Horn 1954, 220 „Da es kein lateinisches Wort für Holzschnitt und Kupferstich gab als imago, pictura, ist in erster Linie Graphik gemeint“ — s ezeket Wimpfeling tanúsága szerint a kereskedők Itáliába viszik, ahol azokat olyan nagyra becsülik, mint Parrhasios vagy Apelles festményeit. — Dürernek egyébként ez az első irodalmi említése. — Ugyanebből az évből való (az előbb kolostori szabó, majd Maria-Laach-i prior) Johannes Butzbach, alias Piemontanus: Libellus de preclaris picture professoribus“ kézirata, amelyet Gertrud zu Nonnewerth miniatörapácának ajánlott. Az imago Butzbachnál is elsősorban szobor (Martia pl. „peniculo pingeret atque ex ebor ymagines acquisitissimas sculperet), aztán arcmás („seu peniculo pingeret sive celte sculperet, mulierum potius ymagines quam virorum facere;“ — A Plinius nyomán használt imago-hoz Butzbachnál persze újabb értelmek is társulnak — így jellemző módon a metszeté is: „Que tamen ymagines depicte sive exculpte non sunt adorande, sed res ipsas designate. Vnde et de christi ymaginis adoratione hi tales extant versiculi: Effigiem christi dum transis semper honora; // Non tamen effigiem sed quem designat adora.“ — A jeles (és világi) kortársak közül Butzbach jellemző módon csak Israhel van Meckenem-ről emlékezett meg — talán azért is, mert metszetei abban az időben a kolostori miniatörök között és a kegytárgy-forgalomban is a legismertebbek voltak: „In arte sculpendi Israel civis bucolensis iam subtilissimus predicator, ast te in arte pingendi ingeniosissimum cuncti mirantur.“ — l. Schultz, A.: Johannes Butzbach's Libellus de preclaris picture professoribus, Jahrbücher für Kunstwissenschaft II. — 1869, 60 kk. — angolra fordított szemelvény belőle: Stechow, W.

(editor): Northern Renaissance Art 1400–1600, Sources and Documents, London 1966, 84–85.

106 Przybyszewski, B. 1960, 81 sz. — Rokon célt szolgáló (perselyládikák), fametszetekkel díszített emlékek, általában 19–32 × 12–21 × 3–13 cm nagyságúak, francia, illetve piemonti munkák a berlini Kupferstichkabinettben, továbbá Amsterdamban Baselban, Fribourgbán, Parisban (Cluny), Bécsben (egykor Figdor) — l. Lehms, M.: Die dekorative Verwendung von Holzschnitten im XV. und XVI. Jahrhundert, Jahrbuch der königlichen Preussischen Kunstsammlungen, XXIX 1908, 183–194 — és egy kofferszerű, a lengyel forrásban említett ládához bizonyára leginkább hasonló emlék a hamburgi Kunstgewerbe-Museum-ban.

107 Ptasnik, J.: Cracovia impressorum XV et XVI saeculorum, Monumenta Poloniae Typographica I. Lwów 1922, 180 sz.

108 Ptasnik, 1922, 216 sz.

109 Ptasnik, 1922, 390 sz.

110 Ptasnik, 1922, 313 sz.

111 Böhm, M. v.: Albrecht Dürer als Buch- und Kunsthändler, München 1914. — „Mit einem Nachlass von 6848 fl. im Jahr 1529 gehörte Dürer zu den hundert Reichsten in Nürnberg, hätte er auch in Augsburg zu dieser Gruppe gehört“. A német városokban a legjobb szorgalom, kereskedelmi érték és nemzedékek takaréksága sem vezetett általában ekkorra vagyonhoz; — vö. Stromer, W. v.: in Nürnberger Nachrichten XV. 1971, 19; — korábban Baader, J.: Kleine Nachrichten zur Kunstgeschichte Nürnbergs, Jahrbücher für Kunstwissenschaft II. 1969, 74. — Közismert Dürer sokat idézett levelezése Jacob Hallerrel a metszői munka sokkal nagyobb jövedelmezőségéről a festővel szemben stb.

112 Koreny, F.: Über die Anfänge der Reproduktionsgraphik nördlich der Alpen, Diss. Wien (1968, kiadatlan).

113 Israhel van Meckenem az id. Holbein 1500 körül készített rajzai alapján metszette a Mária élete sorozat 12 lapját (rézmetszetek); Holbeint talán ő maga kérte fel a rajzokra, amelyekkel különben Israhel pontosan követett. Ez a legkorábbi ismert példa egy rajzoló és metsző közös munkájára, vö. Koreny, i. m. — Israhel találó epitetonját Vogt, P.: Israhel van Meckenem und der deutsche Kupferstich des 15. Jahrhunderts, Bocholt 1953, 26 kk. — dolgozatából vettem.

114 Lehms, M.: Gesch. u. krit. Kat. d. deutschen, niederländischen u. französischen Kupferstichs im XV. Jht. Wien, 1927, VII. 178 kk. — „Dürer through other eyes. His graphic work minored in copies and forgeries of three centuries“, Exhib. cat. Williamstown, Mass Sterling an Francine Clark Institute 1975, 34–35.

115 Lehms, M. i. m. Meister ES, Nr. 81.

116 Lippmann, Der Kupferstich, 2. Ausg. Berlin 1896, 24.

117 Dodgson, C.: Ostendorfer und die Beaufiful Virgin of Regensburg, Monatshefte für Kunstwissenschaft I. 1908, 511–516.

118 Az 1971-ben Nürnbergben „Spätmittelalterliche Frömmigkeit“ gyűjtőcímen kiállított korai lapok közül: Der Schmerzensmann mit gebundenen Händen; Der Schmerzensmann mit ausgebreiteten Armen 1500 körül; Mária auf der Mondsichel, 1500 körül; Die Hl. Anna und Maria, 1500 után; Die Busse des hl. Johannes Chrysostomus; Der Hl. Hieronymus in der Wüste, 1497 körül; Die Marter der Zehntausend, 1498 körül; Das Martyrium der Hl. Katharina, 1498 körül; Der Hl. Georg zu Pferd, 1505 és 1508; Der Hl. Franziskus die Wundmale empfangend, 1505 körül, etc. — Dürer még Baldung: Die Hl. Katharina sitzend és Das Martyrium des Hl. Sebastian-fametszeteihez verses imádságot is írt és ilyenell látta el Andachtsflugblatt mit den sieben Tageszeiten-fametszetét (2 lapon) is 1510-ben, vö. Albrecht Dürer Ausstellungskat. Nürnberg, 1971, 179–198.

118/a L. Szilády Áron: Temesvári Pelbárt élete és munkái, Budapest 1880, 22–23. — Sermones de sanctis, de tempore et quadragesimales, Hagenu, 1499. —

119 Bálint S.: Szeged reneszánsz-kori műveltsége, Budapest 1975, 34.

120 Bellm, R. (Herausg.) — Der Schatzbehälter ... S. P. Fridolin ... Wiesbaden 1962, I–II. Fridolin könyvének 1491-es kiadása a nürnbergi Klára-kolostor költségén történt.

121 Hind, 1935, 107–108.

122 Przybyszewsky, 1960, 134 sz. A kötelezvény 1487. július 24-ről való — Stoss nem sokkal korábban érkezett haza Nürnbergből; — ebben a két évben különben — 1486–88 — kétszer volt távol Krakkóból, ahogy ezt Przybyszewski kimutatta, éppen a részletkifejtések alapján, vö. uő.; Biuletyn Historii Sztuki XIV, 1952, 2.

123 Lossnitzer, M.: Veit Stoss, Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben, Leipzig 1912 — Stoss metszeteit az 1486-os év körüli időre, illetve az 1489 előtti évekre datálta, Sawicka, St.: Ryciny Wita Stwosza, Warszawa 1957 — ugyanerre az időre; — a kutatók nagy része a lapok többségét az 1486-nál korábbi időre hajlamos tenni, l. Dettloff, Szcz.: Wit Stos I–II, Wrocław 1961, 94–98. Dettloff különben u.itt, 20–21. — a jedrzejowi imago-kat oltárszobroknak gondolta — bár ez a Przybyszewski által közölt dokumentumból így nem derül ki.

124 Ptasnik, 1922, 293 sz. — A határidő: február 10-től „pro domena oculi“ = a nagybojtt 3. vasárnapjáig.

125 Stoss metszői tevékenységének eddig ismert legkorábbi

emléke Johann Neudörfertől származik: Nachrichten von nürnbergischen Künstlern und Werleuten, 1547-ből.

126 Az id. Lukas Cranach: Turnier-Holzschnitt, 1506 — a drezdai Kupferstich-Kabinetben őrzött példánya Geisberg szerint vsz. saját színezési; — Cranach: Maria und Johannes unter dem Gekreuzigten, 1502–3 körül — fametszetének egy tarkán festett és lap-aranyozott glóriákkal ellátott példánya ugyancsak Drezdában, — egy másik, permeanen nyomott Bécsben, egy további színezett, papírra nyomott Weimarban; — a Missale Cracovienseben (1495–96) egy beragasztott, erősen színezett példány a Krakóban őrzött kötetben; — I. Koepplin-Falk: Cranach-Ausstellungskat. Basel 1974, 191 és Nr. 110 és Nr. 67 kk. — Hans Burgkmair: Der Hl. Onophrius-fametszete „Gelegenheitsarbeit im Stil der Buchillustrationen von 1507” valószínűleg már eleve a színezésre számítottan készült (Hollstein, 256 sz. Unikum), vö. Falk, T.: Hans Burgkmair d. Ä. 1473–1973 Das Graphische Werk, Augsburg 1973, 39 sz.

127 A színezett metszetek árát a felhasznált anyagokon kívül bizonyára a rájuk fordított munka mennyisége szabta meg. Aki színezett metszeteket adott el, az a miniatura-festői árakat talán megközelítően is számolhattott. „Miniaturen wurden bis zum 16. Jahrhundert durchweg besser bezahlt als Tafelbilder. Ein ganzes Blatt berechnete man in allgemeinen mit einem Tag Arbeit” vö. Floercke, 1905, 179.

128 Bucher, 1889, 59.

129 Idézi: Batthyaneum I. Brassó 1911, 114; — említi még Radocsay, 1955, 89 és 133.

130 „Famatus dominus” csak igen jelentős személyeket illetett meg: 1487-ben „Famosi domini Johannes Thurso, Stanislaus Swarcz et Casper Ber” — tehát Krakó legkiválóbb polgárait, vö. Ptasnik, 973 sz. — 1495-ben Stanislaus Schwarz krakkói „preconsul”-t (ugyanekkor Thurzó János ingenuus dominus) — vö. Ptasnik 1235 sz. — és 1469-ben a festő Stanislaus During de Cracovia „famosus vir”, de persze nem dominus — vö. Ptasnik, 586 sz. — A későközépkori címek használatára I. Kubinyi A.: A budai és pesti polgárok családi összeköttetései a Jagello-korban, Levéltári Közlemények XXXVII. 1967, 235 kk.

131 Ptasnik, — Friedberg, 172 sz.

132 Przybyszewski, 1963, 264. — A művészettörténeti irodalom — különösen a korábbi német — hajlandó volt jelentőséget tulajdonítani annak a ténynek, hogy Veit Stoss vagy éppen Marcin Czarny kezességével kik kerültek be a polgárok és céhtagok sorába. Még Przybyszewski említett cikkében is hajlandó a kezességek közül a festő bizonyos német kapcsolataira következtetni. Tény azonban, hogy a polgárjogi ajánlás az abban az évben senior mesterek joga — talán szokásjoga volt. Marcin Czarny tehát egyszerűen mint az illetékes senior pictorum szerepelt 1483-ban Stenczel Strosky mensator, 1485-ben Andreas Zolkowitz vitreator, 1488-ban Lorencz mangemeister, 1491-ben Stanislaus Lapsiczky, 1494-ben Andris Scheler von Ulm, eyn goltschloer, 1496-ban Jorge Huber von Passau, 1496-ban Joachim Libnau von Drossen, 1499-ben Christoph Schwall chirurgus regietatis polgárjogának megadásakor — míg más években az akkor ebben illetékes senior, illetve seniorok jártak el. Erre a körülményre nemcsak Czarny, de más művészek esetében — így Veit Stoss kutatásában is — tekintettel kell lenni. Sajnos, ismét olyan tény ez, amely csökkenti egy kezességről fennmaradt krakkói adat értékét: egy ilyen adatból kevesebb következtethető, mint ahogyan azt eddig gondolták.

134 A polgárjogi kezesség és seniori tisztség tehát együtt jártak. Van, amikor a polgárjog megadásakor ezt egyszerűen így írták le 1486. máj. 19-én: „Michael de Dzaldowa pictor i. h. litteram portandam fideiusserunt seniores pictorum” — Ptasnik, 933 sz. — 1490. jan. 25-én pedig Veit Stossnek és Lucas maler-nek azért kellett felemelt ujjakkal esküit tennie Petrus maler tartozásának ügyében, mert Veit és Lucas voltak a céh még hivatalban álló atyamesterei az 1489-es évről — Ptasnik 1035 sz. — Lucas Molner von Breslo pictor-ért például 1483. jan. 24-én azért kezekedett Bartholomeus goltslaer és Lassil tischer, mert az 1482-es évben ők viselték a seniori tisztséget. A középkori városigazgatásban a hivatali év — antik hagyomány és a középkori gyakorlat szerint — később kezdődött az egyházinál. A tisztségekre február–márciusban választották meg a céhmestereket, akik a következő év január–februárban még hivatalban voltak. „Mertin (ez Czarny) et Matis moler dy eldisten der moler” említették 1491. január 19-én, mert az 1490-es évből seniori megbízatásuk még érvényben volt — I. Ptasnik 1069 sz.

135 Przybyszewski, 1963, 264/69.

136 Walicki, 1961, 326–327.

137 Részletesen: Przybyszewski, 1963, 252.

138 Kortársát, az ötvösök között különösen tekintélyes Mathias Stoss-t például igen gyakran választották seniorrá, de mégis ritkábban, mint Marcint, a festőt. Mathias Stoss 1488–1527 között, tehát 39 év alatt 16 alkalommal volt senior aurifabrorum, vö. Dinklage, K.: Archivalisches über Veit Stoss und seine Mitarbeiter in Krakau, Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F. X, 1933, 14 kk.

139 Való igaz, hogy Dinklage tudománya 1933-ban a „nacional-sozialistische Weltanschauung” mellett tett hitet, ez a hit azonban nem akadályozhatta meg őt abban, hogy néhány tényen kissé el ne csússzon. Stoss általa feltételezett nürnbergi származását az

éppen Przybyszewski által 1952-ben közölt adat végérvényesen megcáfolta. Dinklage több olyan vélekedése is revidélandó, amelyeket azóta rá hivatkozva többször leírnak, így:

1. Dinklage Stoss fokozott festői tevékenységének jelét látta abban, hogy Stoss-t Krakóban „Schnitzer”, „Sculptor”, „Bilderschnitzer” és „pictor”-ként emlegették — s „Diese letzte Bezeichnung erscheint gegen Ende seines Krakauer Aufenthalts, als er sich nach Vollendung des von ihm grossenteils selbst gefassten Alterwerkes offenbar mehr mit Malereien und Kupferstich beschäftigte”. Dinklage, 1933, 14. — Bár Stoss kétségtelenül festett is, de a pictor megjelölést nem festői működésének, hanem elsősorban annak köszönhetette, hogy a festők céhének volt a tagja, mint annyi más kollégája és kortársa is, akik ugyancsak következetesen „pictor”-oknak minősültek, holott szobrászok voltak, mint Jacob Kaschauer vagy Tilmann Riemenschneider stb.

2. Semmiféle adatból sem lehet arra következtetni, hogy a Mária-templom oltárának festésében az idősebb Stanislaus festő is részt vett volna.

3. Marcin Czarny alias Martinus Stanislai nem volt testvére Matis pictornak, amint erre Dinklage abból következtetett, hogy „ex iussu ipsorum” (ti. Martinus et Matis) temettette el Woytek Pleban az idősebb Stanislaus festőt. Martinus és Matis azonban éppen abban az évben seniores pictorum — a festő életmentését tehát mint céhének atyamesterei és nem mint a fiai rendelték el.

140 Dinklage föltételezése — hogy Marcin Czarny az idősebb Stanislaus festő fia volt — egyelőre alig támasztható alá és több mint kérdéses, mert:

4. a polgárjogot nyert kézművesek apjának foglalkozását — különösen a festőké —, úgy látszik, többnyire feltüntetették a városi adminisztrációban, pl. Philippus Luce pictoris filius vagy Johannes Waligora filius pictoris Woytke, vagy Stanislaus filius Nicolai pictoris, vagy filius olim Petri pictoris Stanislai, etc. etc. I. Ptasnik 1320, 1387, 1003, 940, 1085 — míg Czarny esetében a feljegyzés semmit sem árul el arról, milyen Stanislaus volt Marcin apja?

5. Jó érvnek látszana az apaság bizonyítására, hogy amikor az id. Stanislaus halála után feleségének, Barbarának egykori férji nászajándék-összegét kellett bizonyítani, akkor az ezt esküvel megerősítő mesteren kívül a dec. 7-ét követő szombatn Martinus festőt külön is megkérdezték és meg is eskették a nászajándék nagyságát illetően — amit persze mint fiú, a legjobban tudhatott volna. Ennek az adatnak a súlya azonban szinte semmi, mert Marcin ismét csak mint az évben senior tanúskodott — ahogyan korábban Jan Drwal hasonló hagyatéki ügyében is a seniornak kellett erről nyilatkoznia. Jan Drwal 1479-ben halt meg. Hitelezői a hagyatékából követelték a magukét, özvegyének pedig bizonyítani kellett a férji nászajándék értékét. Hogy ez valóban 50 márka volt, azt Stanislaus pictornak kellett bizonyítani, aki 1479-ben senior volt (azonos Stanislaus Bobrral vagy Bobir-ál), vö. Ptasnik, 725, és 747 sz. — ő viszont kétségtelenül nem Jan Drwal fia volt. — A kérdést nyitva hagyja az a bizonylatlan lehetőség, hogy Marcin ugyan mint senior tanúskodott az id. Stanislaus nászajándéka ügyében — de egyúttal a fia is lehetett a festőnek. Stanislaus defectivust, az idős Stanislaus fiát viszont Jan Wielki gyámként képviselte — Ptasnik, 1104 sz. — és nem Marcin, aki így aligha lehetett testvére (föltétestvére?) az ifjabb Stanislaus festőnek, aki nyomorék volt.

6. A krakkói Stanislaus festők közül Marcin apjaként egyelőre egyik sem valószínűsíthető. Hogy Marcin a gazdag Schwarzs-családdal rokonságban lett volna, valószínűtlen, mert Czarny nevét mindig csak jelzőként említették és egyetlen egyszer sem úgy, mint családnévet. Marcin Czarny-nak — az eddig ismert adatok tanúsága szerint — családnéve nem volt.

141 Dürer februárban tért haza Velencéből Nürnbergbe 1495-ben és január–februárban tette meg ugyanezt az utat vissza Nürnbergbe 1507-ben; Stoss valószínűleg februárban utazott 1477-ben Krakóba és ugyancsak februárban költözött onnan vissza Nürnbergbe 1496-ban.

142 Az erre vonatkozó adatok értelmezésére még másutt visszatérek. A lényeg azt látom, hogy az aug. 1-én kipattant visszaélést aug. 6-án azok kezességével fogalmazták meg és kívánták rendezni, akik az oltár építésében — Friedrich Schillingen kívül természetesen — közvetlenül vettek részt, tehát a fővállalkozóval és mellette működő mesterekkel. Ami Marcin Czarny itteni szerepét illeti, azt ebben az esetben nem kisebbíti az a tény, hogy történetesen éppen seniora volt az évben a festőcéhnek, mert se Mathias Stoss, Veit testvére, sem Jacob Bothner nem voltak akkor seniorok, a többi kezességként mégis ők szerepelnek. A kezések itt tehát Veit Stoss munkatársai — csak éppen nem eléggé tisztázott az, hogy hogyan voltak azok? Az oltár munkájában résztvevő mesterek között Marian Friedberg: Oltarz krakowski Wita Szwosza (Studium archiwalne), Przegląd Zachodni VIII. 1952, 673–706 — cikke Marcin Czarny szerepével kapcsolatban nem foglalt állást.

143 Dettloff, 1961, 254.

144 Przybyszewski, 1963, 252.

145 Przybyszewski, B.: Az olkuszi szárnyasoltár eredete és szerzősége, Folia Historiae Artium, II. 1965, 83–95.

146 Walicki, M.: Malarstwo Polskie XV wieku, Warszawa 1938, 201/119, — eredetije: Archiwum Głowne w Warszawie, Ks. miejska Olkusza, nr. 8, fol. 14.

147 Winkler, F.: Der Krakauer Behaim-Kodex, Berlin 1941.
148 Vö. L'Art a Cracovie entre 1350 et 1550, Musée National de Cracovie, Exposition 1964, Cat. no. 101 és no. 110, 111. — A PH és CS betűk jelentésének megjelölése a Przybyszewski által javasolt cselekvő formában („pinxit” és „complevit”) azért sem valószínű, mert így inkább az írott és festett alkotásokat jelölték meg, ha jelölték, — tehát a kódexeket. A képeken használatos művészmonogrammok (mint „Stanislaus Claratumbensis”) vagy donátor-monogrammok voltak (pl. a Livre d'Etienne Chevalier jelenetein a padló-kockákon EC — a megrendelő Etienne Chevalier névrövidítése). Az SC „Stanislaus Cracoviensis”, illetve „Stanislaus Claratumbensis” feloldására I. St. Sawicka: Les principaux manuscrits a peintres... Bulletin de la Société Française de Reproductions de Manuscrits a Peintures XIX. 1938, 222 kk.

149 Ptasnik, 902 sz. — Jan Waligora-t „pro... Johannis Wielki percussione ad mortem iacentis” — vádolták meg.

150 Przybyszewski, 1965, 83 kk.

151 Ptasnik, 1276 sz.

152 A kanonokrendiek krakkói Corpus Christi-temploma melletti kolostorában fr. Joannes-ról, Kalinowska, J.: Brat Jan z Nysy malarz krakowski z wieku XV, Biuletyn Hist. Sztuki XXXIII. 1971, 369 kk. Talán jobb irányban kereste a miniátort Pieńkowska, H.: Średniowieczna pracownia miniatorska w Krakowie, Rocznik Krakowski XXXII. 1951, no. 2, 57.

153 A plébániák ilyen irányú kereskedelmi tevékenységéről egyelőre keveset tudni, de nagyon is következtethető. Az egyes alapítványok pénz-hitel-kamat ügyei éppen a plébániák bizonyos bankszerével jártak (I. A. Schulte alapvető cikkét a 11. jegyzetben), és ehhez a bérletek (pl. Selmecbányán ércüző malmok, rétek, házak stb.) és javadalmak ügyei a plébániák mind megannyi pénz- és kereskedelmi ügyeinek sokaságát mutatják. A kegyeszek forgalmazása elsősorban kétségtelenül a plébániák útján történt.

154 Az egészalakos figura-nak szinte korrelációja az effigies (arcképmás): „salvator noster ihesus christus cum ad mortem duceretur petenti veronice sui vultus effigiem velamini impressit” — vagy „Effigies christi dum transis semper honora; // Non tamen effigiem sed quem designat adora” — és Szt. Lukács „beatissime virginis marie dei genitricis effigiem mirificis ymaginibus depictam expressisse legitur” — írta Johannes Butzbach 1505-ben, I. Schultze, 1869, 70–71. — Figur = metszeteken ábrázolt alak: Nürnbergben 1518-ban „... allerley ergerlich figuren und gemel hie bey Veiten Reuhel, Hannsen Keil und Hannsen Keller gefunden... daher sy getruickt worden...” büntetés mellett koboztatta el a tanács, vö. Baader, J.: Kleine Nachrichten... Jahrbücher für Kunstwissenschaft, II. 1869, 75–76.

156 A szerződés különben: „vertrag und gemeinschaft eines trucks einer neuen Chronicken mit Figuren, roch vnd gemalt, vngbeunden und eingebunden” szöveg — tehát színezetlen és színezett fametszeti példányokat is előírnyozott, I. Baader, 1869, 73.

157 1486-ban például Stanislaus antiquus-on kívül Stanislaus Vlesky (Oleszky), Stanislaus Skorka is működtek — Stanislaus de Berna (talán azonos Stanislaus de Olomuntz-al? — ha Berna a morvaországi Brno-t jelölte?) és Stanislaus Bobir feltehetően még Krakkóban és életben voltak. Ebben az évben vették fel a címbe Stanislaus Buyagk-ot, Stenczel Crocker-t és Stanislaus filius olim Petri Pictoris-t is, I. Ptasnik, megfelelő sz.-ok.

158 Ptasnik, 566 és 578 sz.

159 Ptasnik, 423 sz.

160 Ptasnik, 514 sz. „Stenczil moler”

161 Ptasnik, 516 sz.

162 Ptasnik, 539 sz.

163 Ptasnik, 552 sz.

164 Ptasnik, 578 sz.

165 Ptasnik, 589 sz. Ezévbén kapott polgárjogot Stanislauff Oleszky pictor, I. 590 sz.

166 Ptasnik, 606 sz. Katherina Janowa pictrix 1482-ben 819 sz. — tehát az id. Stanislaus festőnek festőkéllégája is volt; 1484-ben újra említették: „Janowa pictrix penes s. Petrum” 883 sz.

167 Ptasnik, 611 sz.

168 Ptasnik, 613 sz. „Stanislauff moler”

169 Ptasnik, 650 sz. — A „stucky” lengyel megfelelője a később Diürrtől vagy Krakkóban Marcin Marcinek ötvöstől használt „Kunst”-nak, amelyen az utóbbiak metszeteket, az idézett adatban rajzokat értettek. Érdekes, hogy a „stuky” = „Kunst” a művészi példaképet jelöli — a rajzot vagy metszetet, amely után készíthető egy-egy mű —, azaz a patront, amelynek alapján a mesterség gyakorolható. A művészet erre egyszerűsítve = példa! A festőtanuló azzal, hogy ezeket a rajzokat átadta mesterének, nemcsak ígérte azt, hogy nem fest többé, de a mesterségről ezzel valószínűsítéssel lemondott: egy középkori festő nem lehetett meg patronok nélkül.

170 Ptasnik, 658 sz.

171 Ptasnik, 750 sz.

172 Ptasnik, 785 sz.

173 Ptasnik, 806 sz.

174 Ptasnik, 836 sz.

175 Ptasnik, 894 sz.

176 Ptasnik, 924 sz.

177 Ptasnik, 965 sz.

178 Ptasnik, 966 sz.

179 Ptasnik, 972 sz.

180 Ptasnik, 978 sz. — Hans Boner (†1523) a Rajna-Pfalzi Landau-ból Krakkóba bevándorolt nagykereskedő, sóhivatali gróf, majd krakkói vágróf, famatus-nobilis-generosus-magnificus, 1498-tól a városi tanács tagja, Caspar Ber mellett a városi kolostorok és templomok provizora, hatodmagával a városi pénzügyek ellenőre. A királyi bankárja és jószágkormányzója (János Alberté), majd I. Zsigmond fő kölesönzője. 1517-től a Wawel kiépítésének intézője. Pápai komisszárius, Krakkóban, Balicén, Bonarkán papírgyárak alapítója. Boner titkára 1506–20 között Decius, a lengyel történetíró. Alapvető munka róla Ptasnik, J.: Bonerowie, Rocznik Krakowski VII. 1905, 1–134, amelyre minden későbbi munka alapozódik; Lück, K.: Der erste Organisator der polnischen Staatsfinanzen, Deutsche Gestalter und Ordner im Osten, Posen 1940, 69 kk. — Jäger, A. — Puchner, O.: Veit Stoss und sein Geschlecht, Neustadt/Aisch 1957.

182 Ptasnik, 1021 sz.

182 Ptasnik, 1060 sz.

183 Ptasnik, 1061 sz.

184 Ptasnik, 1063 sz. — Ami a krakkói festőket illeti, 100 magyar arany férj nászajándékot csak az igen tehetősek adhattak friss feleségüknek: Jan Drwal (†1479) annak idején feleségének 50 márkát adott (Ptasnik, 747 sz.) és Antonius Italicus felesége 1482-ben 400 forintot hozományt követelve férje vagyonából a kiugró legmagasabb összeggel szerepel az artifex-feleségek között (Ptasnik, 823 sz.).

185 Ptasnik, 1075 sz.

186 Ptasnik, 1076 sz.

187 Ptasnik, 1080 sz.

188 Ptasnik, 1085 sz.

189 Ptasnik, 1089 sz.

190 Ptasnik, 1095 sz.

191 Ptasnik, 1104 sz.

192 Ptasnik, 1298 sz.

Summary

TABULA — FIGURA — IMAGO

(To reconstruct the activity of three Polish painters in the late Middle Ages.)

I. The word “Imago” was used to describe winged altar or rather panel in the debate of the Polish literature of art history about Marcin Czarny between 1949–1963. Imago however referred primarily to sculpture in the Middle Ages, often, after as well.

a) Imago — as sculpture corresponds to the word Bild in German and to the word picture in old Hungarian. In Latin and German contracts of the late Middle-Ages imago — Bild means predominantly sculpture in literary works of the time and in municipal notes too. Imago, in this sense, occurs in contemporary Cracovian sources as well.

b) Tabula — i. e. winged altar, panel, Tafel or Toffil in German referred to images painted on wood. Though generally inconsequent the terminology of the late Middle Ages drew distinction between imago and tabula in all cases.

c) Imago meant also portrait in the classical use of the word. In this case imago is Bildnis and “vera imago” that is “looks like the living self” a denotation, which often occurs in literary references, in legends of engravings and in portraits.

d) Imago could also denote images not painted on wood as the generally known and accomplished works standardo, spalliera cortina, Tuch, Tüchlein, panno vexillum etc. in the late Middle Ages.

e) *Imago* — often denotes engraving, too, together with the German *Bild* in the late Middle Ages. Its meaning as engraving seems to have been as old as engraving itself. Woodcuts and copperplates — in some cases even wood blocks — were denoted by the word *imago*. Later difference was made between "*imago picta*" and "*imago sculpta*". In *imago picta* however not picture was understood primarily (panel = *tabula*, *tabella* or picture, painted on canvas, *panniculus depictus tensus*) but woodcuts and engravings in general. The name *imago picta* seems independent of the fact that a great part of the engravings — primarily woodcuts — were painted too.

In Cracovian sources the meaning of *imago* and *imago picta* as engravings can be well discerned. On this basis it seems certain that in reviews in very similar three cases (in 1498 and twice in 1508) Marcin Czarny

1. sold fairly great number of woodcuts and prints partly or wholly coloured,

2. he sold them, to country parishes, on a month's credit,

3. for reselling them in parish churches.

f) At the turn of the century the boom of production and of trading with engravings are due to the demand of icons. Beside the supplying and selling activities of monasteries — as Cracovian data prove — the parishes had done the same. In Cracow the Cistercians of Jedrzejow were indebted to Veit Stoss very probably for engravings of blocks "*pro certis imaginibus ad ipsorum ecclesiam conventualem et pro usu monasterii et conventus predicti apud eundem pictorem receptis...*"

Presumably this is the earliest written account of Stoss' engraving activity. The three cases known from Czarny (apud eum emtis (t.i. imaginibus) and at Stoss: "*apud eundem pictorem receptis*") are very much like the data in connection with Stoss from 1487. In each case documents concerning trading with engravings by the church might be discerned.

g) Owing to this, Martin Czarny was a known and respected painter-engraver in Cracow. The confirmed guild-rules for the painters of the guild, from 1490, might have been thanked to him as he had been one of the senior members of the guild in that year. The rules of

1490 tightened the control of the works "*dem hanttwergk schedlich*" but made trading of engravings freer. Czarny's respected personality is attested by his title "*famatus dominus*". This was the most complimentary title a craftsman ever had in Cracow.

h) Some problems concerning Czarny arise. There is no evidence about him being the painter of the high altar at Bodzentyn. The works attributed to him and to his pupils bear no evidence for this attribution. Examination should however be made concerning the possibility and nature of Czarny's contact with Veit Stoss.

II. Jan Wielki — the painter of the Olkusz altar, as Boleslaw Przybyszewski excellently reconstructed — had been behind with the painting of the sculptures of the altar in the mentioned data and not with that of its panels. At the end of his life he tried trading — without success — with broad-cloth.

i) *Imago* could mean miniature too. For this reason *imagos* should be regarded as works of the painter-monks acting as miniature-painters (of cutters of small icons).

j) *Figura* served for a designation for representing human figure.

III. Stanislaus is "*antiquus pictor*" on the basis of the data given by Ptasnik about the Cracovian painter. According to them Stanislaus was of Lithuanian origin, worked in one of the painters *Speckfleisch*' studio, married the relation of Johannes (Hans Boner), was engaged in money matters too, and Martinus Gaschtholth, turned to him, to his countryman, when he wanted him to paint an antiphonary. Thus Stanislaus Stari was also engaged in accomplishing miniatures. The previous supposition that he might had been the father of the painter Marcin Czarny cannot be proved. Researches did not realize, up till now, that guarantee — predominantly for recommending civic rights — was the job of the seniors of the guild who held office in that year.

It is hardly possible to conclude — from the data of the guarantees given for civic rights — nationality, friendship and relationship between masters and pupils.

Miklós Mojzer

A kaukázusi népek szőnyeg- és textilművészetéről kevés jó összefoglaló mű jelent meg. Kevés a hazai irodalom, de ugyanez a helyzet a kaukázusi köztársaságokban is. Vannak kitűnő részlettanulmányok és régebbi összefoglaló munkák, de ezek ma már (a Szovjetunióban is) könyvészeti ritkaságok, és nyelvi nehézségek miatt — főleg orosz, örmény és azerbajdzsán nyelvűek — nehezen használhatók. Az angol és német nyelvű szakirodalom is kevés. A megjelent kiadványok általában gazdagon illusztráltak, drágák, s nem céljuk a szőnyegművészettől elválaszthatatlan történelmi, néprajzi és egyéb művészeti kérdések tisztázása.

A kaukázusi népek népművészetének és iparművészetének bemutatása nehéz feladat. A Kaukázusban 440 ezer km²-nyi területen 50 nép él. Ezek a népek évezredek óta befolyásolták egymást és a környező népeket ősi kultúrájukkal, önálló nyelvükkel, s egyben befogadtak minden művészeti hatást, mely a kultúrák keresztútján fekvő Kaukázust érte. A görög, a perzsa, a közel- és távolkelet, valamint az orosz sztyeppe népeinek kulturális hatása mind megtalálható a Kaukázusban. Már az ókorban a népeket összekötő kereskedelem és hadseregek mozgásának fontos és ismert útja, Kelet kapuja volt. Számunkra mégis alig ismert föld. Ezért idősebb feladat Arménia, Grúzia, Azerbajdzsán és a többi kaukázusi terület évezredes művészetének megismerése.

Reméljük, ezek a tanulmányok elősegítik a sok összetevőjű, ötvözt művészet megismerését. A kaukázusi népek a textilművészetben is szakadatlanul hatottak egymásra, s ezért igen nehéz az egyes nemzetiségi stílusok meghatározása. Hazánkban egyik legkedveltebb szőnyegfajta a kaukázusi. E tanulmánnyal is szeretnénk arra rámutatni, hogy a sokfajta hatás ellenére a Kaukázus milyen sajátos és eredeti jegyeket hordozó művészetet adott a világnak.

I. AZ IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM RÉGI ÖRMÉNY SZÖNYEGEI

A régi örmény szőnyegek az Iparművészeti Múzeum gazdag szőnyeggyűjtemények eddig kevésbé ismertebb műtárgyai.

A múzeum XVII. században vagy korábban készített örmény szőnyegek közül három kiemelkedően szép darabot kívánunk bemutatni, s néhány megjegyzést fűzni az örmény szőnyeg történetének bonyolult kérdéséhez.

Elsőként egy csodálatos színekben pompázó, különös mintázatú remekmű hívja fel magára a figyelmet. A múzeum textilgyűjteményének leltárában a fenti szőnyeg a 7940. ltsz. alatt szerepel. A szőnyeg származása szerint örmény s a XVII. században készült. Mérete nem nagy, 157×213 cm, formája téglalap alakú, anyaga gyapjú és ebből csomózott. A szőnyeg állapota jó, bár néhol szakszerűtlenül javított. Beszerzése Sparber Borisz nevű szőnyegkereskedőtől történt vétel útján. Több adatot sem a szőnyeg anyakönyve, sem a múzeum adattára nem tartalmaz arról, hogy mikor és mi módon

került a szőnyeg Magyarországra. A műtárgy az Iparművészeti Múzeum 1914-ben rendezett „Erdélyi Török Szőnyegek” [1], az 1924-ben rendezett „Régi Keleti Szőnyegek” [2], valamint legutóbb az 1971-ben rendezett „Kaukázusi szőnyegek és himzések” c. kiállításon szerepelt, több tudományos és ismeretterjesztő dolgozatban is említés történt róla.

A régi szőnyegek művészi értékét a színek nemes ragyogása, a mintázat eredetisége és a készítés technológiája biztosította. Ez az örmény sárkányos szőnyeg kivételesen nagyszerű példány. Régiségének bizonyítására elegendő színeinek fénylő tisztaságára és ragyogására rámutatni.

A szőnyeg tapintása vékony, sörtéje majdnem teljesen lekopott, csak néhol maradt rajta egy kevés plüsszerű, finom egyenletesen nyírt sörte. Valószínű, hogy újkorában is alacsony sörtéjű lehetett. A megmaradt sörtéjű részből megállapítható, hogy a sörte magassága néhány milliméter volt. A szőnyeg csomózása sűrű, hibátlan, anyaga finomszállú, tavaszi nyírású gyapjú.



1. Örmény sárkányos szőnyeg, XVII. sz. ltsz.: 7940.



2. A 19644. számú örmény sárkányos szőnyeg újabban készített része

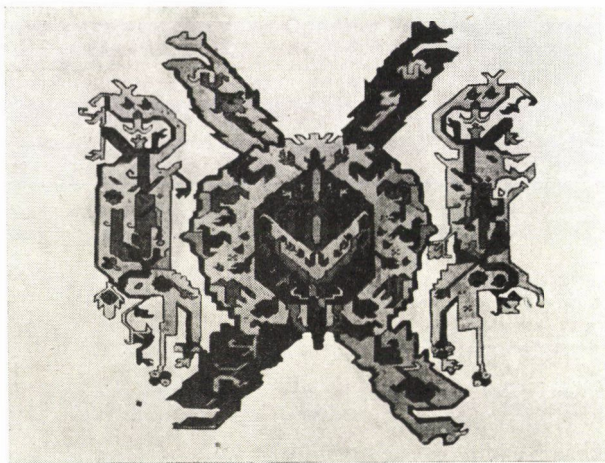


3. Örmény sárkányos szőnyeg, XVII. sz. Ltsz.: 19 664. E felvételen a szőnyeg régebbi része látható

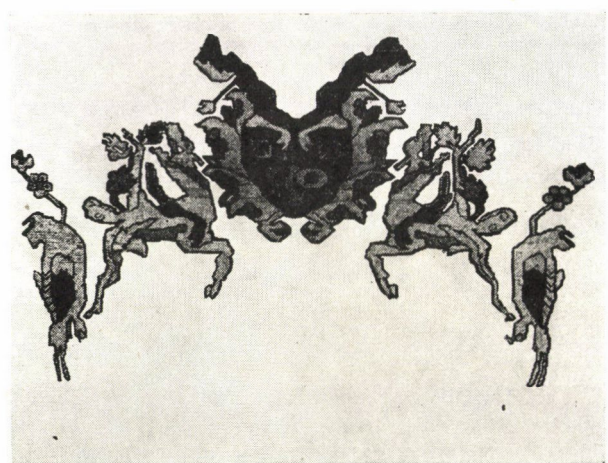
A szőnyeg színe vörös, de megtalálható rajta a kétféle sárga (sáfránysárga és aranyossárga), valamint az elefántcsont, lila, kék, zöldeskék, sötétzöld és hússzín is. A kontúrozáshoz használt barnával együtt a szőnyeg készítői összesen tíz színt alkalmaztak. A szőnyeg tükrén a vörös, az elefántcsont és a sárga színek, míg a bordűrökön az aranyossárga és a kontraszthatást növelő kék szín az uralkodó. A felhasznált fonalak festése tökéletes volt, a gyapjúanyag megőrizte a megfestett fonalak eredeti színeit.

A szőnyeg tükre sötétvörös színű, a palmetták elefántcsontszínű, lila, kék, aranyssárga és piros színűek.

A teknőcszerű mintázat két oldalán stilizált sárkányok, kisebb virágok és apróbb díszítmények láthatók. A tükröt levél alakú mintázat osztja mezőkre. A szőnyeg tükrében lévő furcsa állatfigurák és növényi ornamentikák sok találgatásra és vitára adtak okot az örmény szőnyegek kutatói körében. A szőnyegen párosan helyezkednek el a hosszúkas alakú és felismerhetetlenségig geometrizált sárkányok alakjai a középpontba helyezett furcsa alakú ornamentika két oldalán. Ez az ornamentika lehetséges, hogy teknősbékát, szarvasbogarat vagy skörpiót ábrázol, de az is lehet, hogy csak egy érdekes mintázatú geometrikus kompozíció, melyet könnyűszerrel szerkesztettek az örmény miniátorok és jeles kőfaragók már ezer évvel ezelőtt. Természetesen jelen



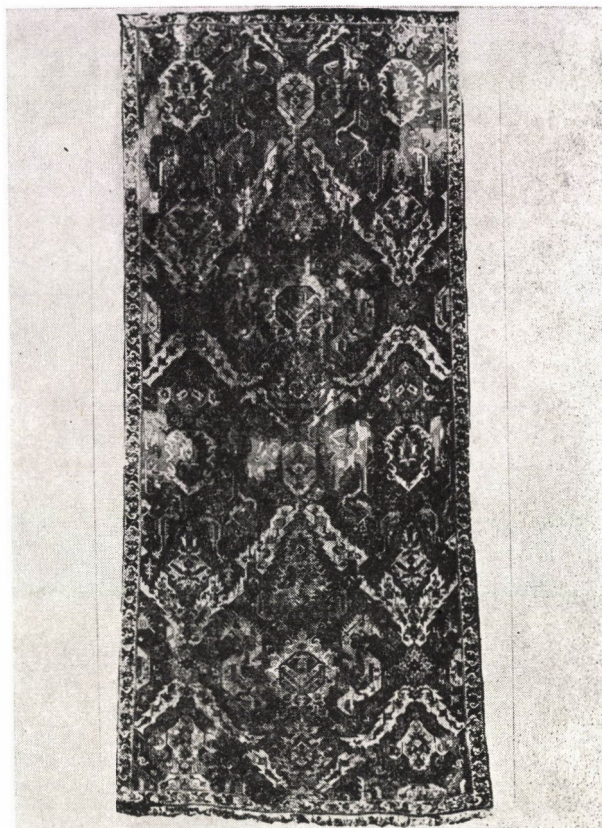
4. Címerszerű sárkányos mintázat a 7940. számú szőnyegről



5. Madarak és szarvasok a 19 664. számú szőnyegről

van a szőnyeg tükrén a szép formájú és a perzsa palmettától határozottan eltérő felépítésű örmény palmetta is. Formájára nézve ez az örmény palmetta felfelé törő és lépcsőzetesen keskenyedő. Ezenkívül apróbb állatokra vagy virágokra hasonlító mintázatok (madarak és kisebb kígyók), az egyes mintákat átlósan elválasztó levélszerű szalagok teszik változatossá a művészien megszerkesztett szőnyeg mintázatát.

A szőnyeg keretsávja — mint általában a régi örmény szőnyegeké — keskeny. Alapszíne aransárga s ezen az alapon helyezkednek el a váltakozó színű és elrendezésű — az egész Kaukázusban használatos stilizált fűrészes szélű tölgyfalevél és serleg alakú — díszítőmunkák. A vonzóan kellemes sárga alapon nyugodt ritmus-



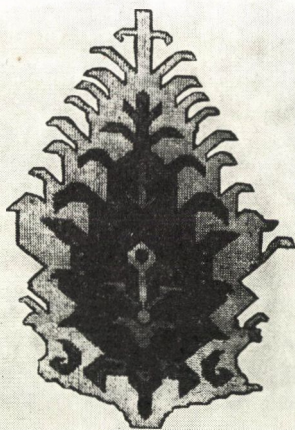
8. Örmény sárkányos szőnyeg, XV. sz. A Szent Jobb-szőnyeg a budapesti Szent István Bazilika tulajdona. Jelenleg az esztergomi Keresztény Múzeumban őrzik



6. Örmény sárkányos szőnyeg, XVII. sz. Ltsz.: 75 220, I.



9. Címerszerű sárkányos mintázat a Szent Jobb-szőnyegről
A sárkányok mindig párosan és szimmetrikusan jelennek meg a szőnyegek tükrében. Ez az ábrázolási forma teljes rokonságban van a régi kínai jade- és bronztárgyakon látható díszítőmunkák szerkesztésével, s onnan származott át Közel-Keletre és az örmények művészetébe. A Bazilika régi örmény sárkányos szőnyegén és a régi kínai jade- és bronztárgyakon is a sárkányok alakja a tengeri csikóhalhoz (Hippocampus) hasonlít. A meleg tengerekben élő kb. 30 cm-es nagyságú halacska ismert díszítőmintája a keleti iparművészetnek. A tengeri csikóhalat erre alkalmassá tette a függőleges testtartása, lófejhez hasonló fejállása, tüskézett hágerince és hosszúka farka (ezzel kapaszkodik a tengeri növényzetbe). E különös testformájú hal valószínűleg egyik változata a keleti sárkány képzeletbeli figurájának. A Bazilika szőnyegén a sárkány testén kétszer kilenc tüsketaraj van, a kínai számszimbolikában a kilenc a szerencse jele.



7. Palmetta a 75 220, I. számú szőnyegről



10. Palmetta kettős kereszttel a Szent Jobb-szőnyegről



12. Részlet a 24 462. számú szőnyegről



11. Örmény palmettás és skorpiós(?) szőnyeg, XVII. sz.
Ltsz.: 24 462.



13. Örmény szőnyeg, XVII—XVIII. sz. Ltsz.: 24522.
Mérete: 111×292 cm. Csomószám: 1224 dm². Tükrében
palmetták, teknőszerű díszítőelemek és állatok apró figurái

ban váltakozó piros, lila, sötétkék, aranyossárga színű, kitűnő formájú ornamentikák hatásosan keretezik a dús mintázatú szőnyeg tükrét, kihangsúlyozzák a színek és az ornamentikák festői látványát. A szőnyeg kerete sérült és nem teljes.



14. Örményes rajzú Kuba szőnyeg, XVII. sz. Ltsz.: 14 769. Mérete: 73 × 358 cm. Csomós szám: 944 dm². Tükrében az örmény szőnyegekben látható növényi díszítőelemek



15. Cseldberd szőnyeg („Adler-Kazak” szőnyeg), XIX. század első fele. Ltsz.: 73 189, l.

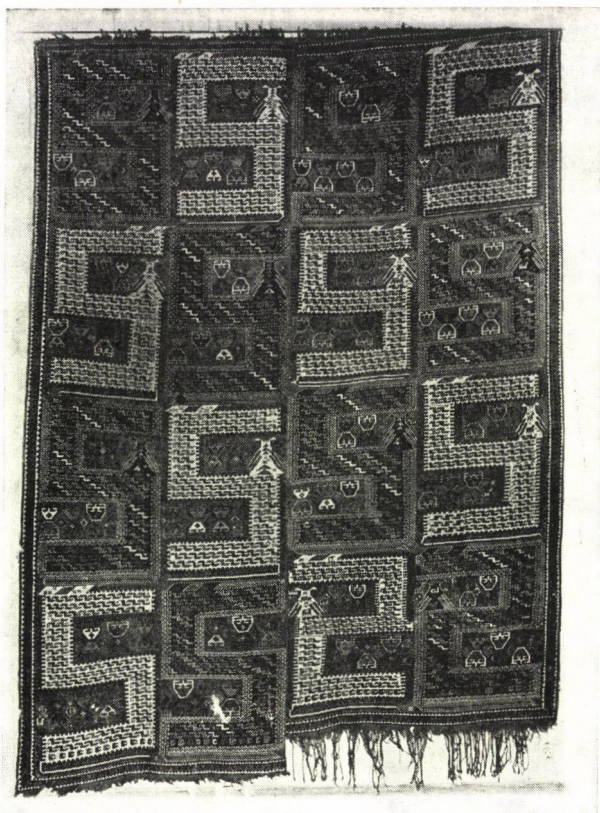
Mérete: 140 × 220 cm. Csomós szám: 506 dm². A kaukázusi szőnyeg tükrében levő jellegzetes medalliont nevezték el „sasnak”, bár ez a mintázat az örmény keresztre és a keresztből kiinduló napsugarakra és növényi mintázatra vezethető vissza

Minden egyes palmetta, sárkány vagy az általam önkényesen teknőcnek nevezett mintázat, az elrekesztést szolgáló levélfonatok és kisebb virágok rajza tökéletesen csomózott. E szőnyeg elkészítésénél a művészi fantázia kiváló mesterségbeli tudással párosult. Ez a darab teljesen ép, jó állapotban levő példánya a régi örmény sárkányos szőnyegeknek. A hiányzó bordűrrészek vagy a szőnyeg tükrén nagyon rossz fonállal végzett kevés javítgatás, nem csökkenti művészi szépségét.

Hasonló szőnyeget publikáltak: Zdenko Hofrichter[3], Charles Grant Ellis[4], Végh Gyula és Layer Károly.[5]

A második nagyméretű régi sárkányos örmény szőnyeg szintén XVII. századi. Leltári száma 19,664. Mérete 205 × 575 cm. Formája hosszúkas téglalap. Anyaga gyapjú és ebből csomózott. Állapota elég jó, bár a kerete részben felújított és a szőnyeg tükrén több helyütt javítás látható. Beszerzése csere útján történt. Tapintása sima, az anyaga vékony, sörtéje régen is alacsony lehetett, ma túlnyomó részben tövig lekopott. A szőnyeg poros és az eredeti színek nem ragyognak úgy, mint az előzőleg bemutatott darabon, de az itt alkalmazott színskála eredetileg is fojtottabb, tompább és sötétebb volt. A természetes anyagokkal festett fonalakból csomózott szőnyegen tízféle színt számlálhatunk meg: sötétbarna, fáradt piros, türkizzöld, világoskék, almazöld-sárga, aranyossárga, elefántcsont, safránysárga, lilásszürke, hússzín. A három utolsó színt kontúrként alkalmazták.

A nagyméretű szőnyeg tükrén bonyolult rendszerben, de szabályosan helyezkednek el az állati és növényi eredetű ornamentikák. A tükrök közepében örmény pal-



16. Örmény szövött Szilé-szőnyeg, XIX. sz. Ltsz.: 20 883. Mérete: 225 × 308 cm. Anyaga: gyapjú. Az örmények S alakú mintázata miatt „Ódza-Karpetnek”, azaz „kígyós-szőnyegnek” nevezik. A stilizált kígyókon kívül madarak, szarvasok, kutyák és lovak sematikus rajza látható a szőnyegen. Szerik Davtjan örmény kutatónő közlése szerint ezt a szőnyegfajtát az örmények Zili városában már a XVII. században gyártották. A Szilé-szőnyeg az egész Kaukázusban kedvelt

metták, szeszélyes medaillonok, két oldalt párosával, szimmetrikusan, hosszan elnyúló testű sárkányok, szarvasok, oroszlánok(?), madarak, a mezőt átlósan felosztó levél- és virágkompozíciók kígyócskákkal és furcsa alakú fák, amelyek nyárfára vagy lépesmézre emlékeztetnek. A szőnyeg keskeny keretében szép és élénk színű levelek, virágok váltakoznak.

Hasonló szőnyeget ismertet Friedrich SARRE, de ő a Berlinben őrzött hasonló nagyságú és kompozíciójú darabot XV. századnak tartja.[6] Lehetséges, hogy a múzeumunkban levő nagyméretű sárkányos szőnyeg is jóval korábbi, mint azt máig vélték.

A harmadik régi örmény palmettás szőnyeg ugyan csak XVII. századnak van feltüntetve. Leltári száma: 24.462. Mérete 166 × 400 cm. Formája hosszúkas téglalap. Anyaga gyapjú és ebből csomózott. A korábban már restaurált szőnyeg állapota — bár kerete több helyen hiányos — elég jó. Régen tisztíthatták, s így színei kevéssé nem érvényesülhetnek. Beszerzéséről semmiféle adat nincsen. A „Kaukázusi szőnyegek és himnuszok” c. kiállításán 1971-ben ez a műtárgy is szerepelt. Hasonló szőnyeget ismertet Heinrich JAKOBY[7].

A szőnyeg tapintása sima és bársonyos, sörtéje lekoppott, egészében véve anyaga keményebbnek tűnik. A színek jól megválasztottak, összenyomásuk harmonikus, de nem érik el az első 7940. ltszámú sárkányos szőnyeg színeinek nagyszerűségét. A színskála itt nyolc színt tartalmaz: kék, szürkés-kék, borvörös, sárga, élénk sárga, elefántcsont, barna, zöld.

A szőnyeg kompozíciója tiszta rajzú, kiértelt mintázatú és harmonikus. Kék színű tükrében két szép medaillon helyezkedik el, benne különböző geometrizált mintázat, mely lehet virág vagy madártart egyaránt. Ez a mintázat az örmény palmetták egyik variánsa. Ha a képzeletünket szabadjára engedjük, úgy a palmettán levő ékítmény különös virágra, de még sokkal inkább skorpióra emlékeztet. Ezek mellett ott vannak az átlósan elhelyezkedő és az elválasztás funkcióját betöltő karélyos levelek, a buja virágok és fa alakú palmetták színes szövvénye. A hármassal osztott keskeny keretnek csak az alsó és felső része maradt épségben. Nagyon mutatósak a sáfránysárga alapon levő nyolc színű virágok, továbbá a lilomos keretszegély is.

Az Iparművészeti Múzeum jelentős szőnyegyűjteményében található még néhány, minden kétséget kizáróan XVII. és XIX. századi örmény szőnyeg. Ezek a darabok azonban még további kutatást igényelnek.

Az Iparművészeti Múzeum és a Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum szakemberei az első világháború előtt, majd a két világháború közötti időszakban főleg a török és perzsa szőnyegekkel foglalkoztak. A kaukázusi és a közép-ázsiai szőnyegek elmélyültebb kutatásában ekkor még csak az első lépések történtek meg. Ez érthető is, hiszen a Szovjetunióban ezidőben már élénken folyó rendkívül gazdag kutatások eredményeinek megismerésére és magyarországi felhasználására nem volt mód.

Nagyon kevés magyar cikk, tanulmány foglalkozott az örmény szőnyegekkel. A „Művészi Ipar” 1892-ben Wilhelm BODE könyvével kapcsolatosan egy rövid hírből említi a kaukázusi szőnyegek is, megjegyvezve, hogy a Kaukázusban régen kevés szőnyeg készült.[8]

Említés történt még, de sajnos túlságosan általános-ságban, a kaukázusi szőnyegekről egyes műgyűjtők



17. Verné lótakaró, XIX. sz. Ltsz.: 62 1 523. Mérete: 151 × 176 cm. Szövött anyaga: gyapjú. A lótakarón az örmény miniatúra művészetben is gyakori páva, szarvas és madaras motívumok szerepelnek



18. Szumák szőnyeg, XIX. sz. Ltsz.: 52 3 486, 1.
Mérete: 155 × 282 cm. Szövött anyaga: gyapjú. Örményes
rajszú kaukázusi szövött szőnyeg, Mintázata archaikus, színei
kiválóak, lehetséges, hogy a tárgy jóval korábbi keletkezésű

gyűjteményeinek bemutatása alkalmával is. Éber László Giergl Kálmán neves műgyűjtő szőnyegeiről írva két fényképet is közöl a „Magyar Iparművészet” 1907-ben megjelent számában kaukázusi szőnyegekről.[9] Ugyanezen folyóirat 1909. évi évfolyamában R. Neugebauer és I. Orendi szőnyegkönyve említi a régi kaukázusi szőnyeget is.[10] A „Magyar Iparművészet” 1926. évi egyik száma arról tudósít, hogy az anatóliai pogromok miatt, a híres ottani örmény szőnyegipar lehamyatlott.[11]

Az első világháború előtti legértékesebb magyar nyelvű híradást az örmény szőnyegekről a Csányi Károly rendezte „Erdélyi török szőnyegek” c. kiállítás katalógusában találjuk. Háromszáztizenkét db szőnyeg került bemutatásra az Iparművészeti Múzeum nagy üvegcsarnokában 1914-ben. Ezen a kiállításon, amely a legnagyobb ilyen jellegű európai szőnyegkiállítások egyike volt, már önállóan szerepelt két XVII. századi örmény szőnyeg. Az egyik a már említett 7940 ltsz.-ot viselő sárkánymintás darab.

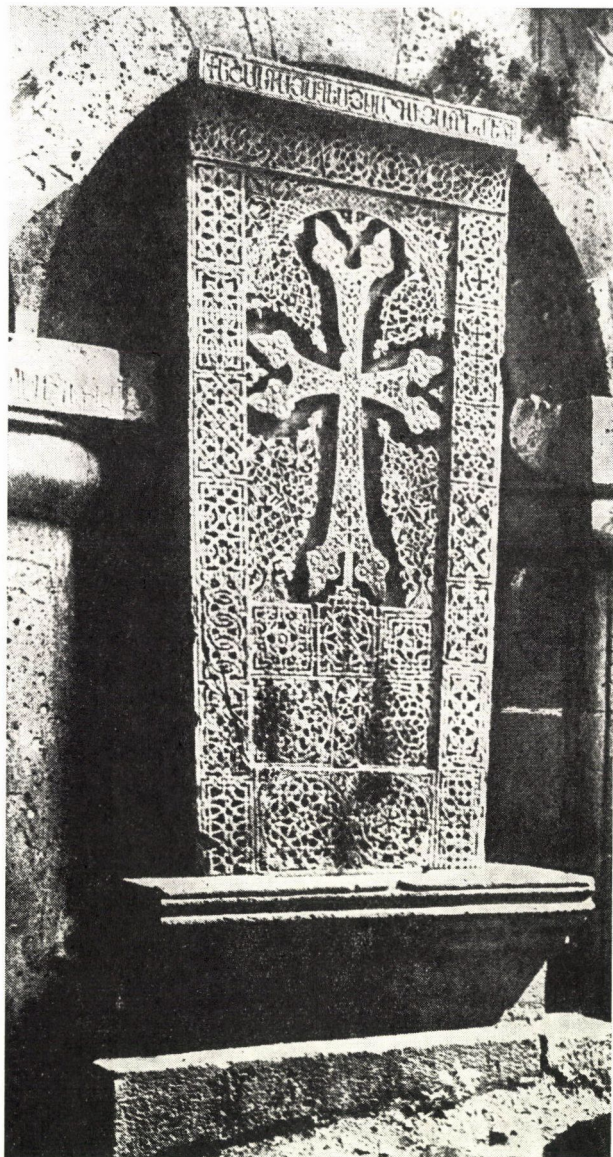
Csányi Károly, a kiállítás rendezője és katalógusának írója, tisztában volt azzal, hogy hazánkban Erdélyben lelhető fel a legtöbb régi keleti szőnyeg, mert e szőnyegek útja Magyarországra Erdélyen vezetett keresztül. Lehetséges, hogy a „kisázsiai” besorolás alatt kiállított mértanias díszítésű régi szőnyegek között több örmény is volt.[12]

A pusztító háború és a leverett forradalmak után 1923 őszén megalakult a „Magyar Szőnyegkedvelők Egyesülete”, melynek lelkes szervezője Csányi Károly, az Iparművészeti Múzeum igazgatója volt. Az egyesület már 1924-ben megnyitotta első nagyobb „Régi keleti szőnyeg kiállítás”-át a múzeumban. A kiállításon minden keleti szőnyegfajta szerepelt. A tudományos kutatás

eredményeképpen a „II. Kaukázusi szőnyegek” c. csoport már külön felállításban kapott helyet a kiállításon és a katalógusban. A kaukázusi csoportban hat sárkányos és palmettás örmény szőnyeg van feltüntetve, ezenkívül még két darabról tétélezhető fel, hogy örmény állat alakos szőnyegről van szó, de ezt tétélesen nem tüntették fel. Érdemes megemlíteni, hogy ezen a nagy szőnyegbemutatón a közgyűjtemények és a magánosok 169 db szőnyeggel vonultak fel és a kaukázusi csoportban 17 db túlnyomórészt XVII., XVIII. századi régi szőnyeg volt kiállítva.[13]

Szórványosan más nagyobb kiállításokon is megjelent egy-egy régi örmény szőnyeg, például 1931-ben a múzeum „Erdély Régi Művészeti Emlékeinek Kiállításá”-n. A katalógus bevezetőjét Végh Gyula írta, s az 545. tételszám alatt Chorin Ferenc báró állított ki egy kisméretű XVII. századi örmény palmettás szőnyeget.[14]

A teljesség kedvéért megemlítendő Felvinczi Takács Zoltánnak „A művészet története” c. munkája, amely-



19. Khacskar. Örmény kőkereszt. Készült 1215-ben. Szanahin kolostor. Arménia. A csipkefinomságú kőkereszt mintázata szoros rokonságban van a keleti szőnyegekkel. (A felvétel dr. O. Halpahcsjan ajándéka.)

ben ő úgy vélekedett, hogy az örmények a perzsa mintákat alakították és vették át, s a kaukázusi szőnyegekben található minták eredete a Távol-Keleten vagy a kőkorszakban keresendő. [15]

Az 1967-ben kiadott magyar Művészeti Lexikon, röviden és helyesen tudósít az örmény szőnyegekről, s így a sárkányos szőnyegekről is. Sajnos a lexikoncikknek az a megjegyzése, hogy a szőnyegek „nem manufaktúra készítmények, hanem a fejlett háziipar termékei”, félreérthető, [16] mivel Arméniában bizonyos, hogy működtek szőnyegkészítő műhelyek is. S ezek a rendkívüli értékes régi örmény szőnyegek nem háziipari termékek.

Két újabb tanulmány foglalkozik még az örmény szőnyegekkel. Jajczay János az Iparművészeti Múzeum szőnyegkiállítását elemző cikkében röviden ismerteti a múzeum mindkét régi örmény sárkányos szőnyegét is, s helyesen mutat rá, hogy a kisebbik XVII. századi örmény sárkányos szőnyeg keretében levő tölgyfalevél motívum tulajdonképpen kalász, s a villa idomnak nevezett minta pedig nem borospohár, hanem kehely. Ezek a minták az örmény keresztény motívumkincsek közül valók és nagyon elterjedtek a kaukázusi népek között. [17]

A másik dolgozatban Bartók Imre „A keleti szőnyegek hazánkban” megtett útját elemzi. Röviden tárgyalja az örmény szőnyeg művészetét is, nagyon helyesen rámutatva, hogy kevés ilyen szőnyeg van, s megemlíti továbbá, hogy sokan a perzsa szőnyegek előfutárának tekintik az örmény szőnyegeket. [18]

A múzeum régi örmény szőnyegeinek bemutatása után foglalkoznunk kell a sárkányos örmény szőnyegek mintázatának és kronológiájának néhány kérdésével.

Nincsenek adatok arról, hogy hány régi sárkányos örmény szőnyeget őriznek a múzeumok és a különböző gyűjtemények, de az ilyen típusú szőnyegek száma nem sok. Ókori örmény szőnyeg nem maradt fenn s csak a



21. Miniatúra Hromkla várából, készült 1166-ban, Jereván, Matenadaran, Nr. 7347—9/b.



20. Noravank (Amaghu falu, Arménia). Istenanya templom nyugati homlokzata, épült 1399-ben. (Dr. O. Halpahcsjan ajándéka)

XIII—XVIII. századból vannak régi örmény szőnyegek Bécsben, Londonban, Stockholmban, Washingtonban és New Yorkban, továbbá Budapesten és még néhány helyen.

A sárkányos szőnyegek — a legtöbbször erősen stilizált páros sárkány mellett — szarvasok, őzek, oroszlanok vagy tigrisek, kígyók, pávák vagy más madárkák (fülemülék), skorpiók vagy tarantellák esetleg teknőcök, a növényi minták közül palmetta, életfa, mandula, szőlőlevél, inda és szőlőfürt, virágok és bimbók, valamint mértanias díszítmények láthatók.

A sárkányok és más állatok ábrázolása, illetve ezen mintázatok eredete foglalkoztatta leginkább a szőnyeggel törődő kutatókat s a sárkányok esetében arra a következtetésekre jutottak, hogy ezek Távol-Kelet, pontosabban Kína hatását tükrözik a szőnyegművészetben a kaukázusi népek esetében is.

Mindez tény, de az eddigi kutatások kevésbé vették figyelembe a kaukázusi népek ősi és önálló kultúráját. A keleténél nagyobb szerepet kapott a külső hatások felemlgetése, habár a kaukázusi földön keletkezett művészi ábrázolások eredőit — természetesen a külső hatások mérlegelésével — hazai talajból kell levezetni, s jóval bonyolultabb folyamatként kell felfogni, mint azt korábban tették.

A kínai sárkányábrázolások átvételének lehetősége mellett nagyobb figyelmet kell szentelni a kaukázusi népek sárkányábrázolásaira is — és általában a rendkívül érdekes állatábrázolásaikra —, mert ez a népművészetben, a népmesékben, az irodalomban és az ábrázolóművészetek legkülönbözőbb ágazataiban már több ezer éve megvan. [19]

Nem lehet egyoldalúan ezeket az állatábrázolásokat csak a kínai befolyásból eredeztetni, s nem figyelembe venni az ősi kaukázusi kultúrák és a kaukázusi népeket közvetlenül körülvevő népek művészetének nagy erejét.



22. Miniatúra részlete, készült 1668-ban Kaffa városában. Jereván, Matenadaran, Nr. 2706—4/a. A 21—22. sz. sárkányokat ábrázoló felvételeket a jereváni Levéltári Intézet bocsátotta rendelkezésünkre

A kínai mitológia állatainak és általában a kínai művészet motívumainak átvételi okait elemezve látnunk kell, hogy a mongolok XIII. századi inváziós hadjárata — ez a rendkívüli katonai erő — Távol-Keletet közelebb hozta egymáshoz, s egyetlen hatalomnak a mongolok uralmának rendelte alá. Az egység, amelyet a mongolok tűzzel-vassal teremtettek meg, közelebb hozta egymáshoz a keleti népeket. A mérhetetlen pusztítások mellett erőteljesen fejlesztette a művészi értékek megismerését és cseréjét, s természetesen a kereskedelmet is, s új ízlés honosodott meg, a művészetben divat lett a kínai.

B. Denike szovjet tudós 1938-ban írott munkájában rámutat arra, hogy a mongol hódítókkal együtt — a mongolok 1256-ban befejezik Irán meghódítását — sok kínai tudós, mérnök, csillagász és művész érkezett perzsa földre.[20] A mongol hódítás felerősítette a kínai és perzsa kapcsolatokat és a kínai művészet befolyását a perzsa művészetre a XIII—XIV. században nagymértékben kiterjesztette. A művészi alkotásokat kíváncsi és rendelő mongol előkelőségek kedvelték a kínai művészetet, a kínai stílust, ezért a megszállt országok művészei törekedtek az új stílus módszereinek elsajátítására. Az sem mellékes, hogy Közel-Kelet és a Kaukázus népeinek művészeiben élt az érdeklődés és tanulni akarás vágya, s ezért szívesen foglalkoztak a számukra új és fejlődési lehetőséget biztosító kínai művészeti tárgyak tanulmányozásával, és a kínai művészet mesterfogásainak elsajátításával. Később, amikor a mongol iga lazul, szétföredezik, s új történelmi erők hatnak, újra felszínre kerül a régi formakincs és egy évszázad múlva már eltűnőben van a kínai elem a perzsa művészetből, ill. csak a leszűrt tanulságok maradnak meg. Ez a művészeti stílusváltás az ismerkedés, elsajátítás, majd az eltűnés

folyamata a perzsa miniatúrafestészetben jól megfigyelhető. Mindez érthető, hiszen a mongol-kínai új művészeti stílus egy erőszakolt történelmi szituáció terméke volt, s minden vonzó eleme ellenére az elnyomásra és a legdurvább önkényre emlékeztette a népet, míg a hazai művészet és hazai hagyományok erőt és kitartást adtak a mongol iga elleni harchoz.

Az elmondottakból következik, hogy az örmény művészek közvetlenül a mongoloktól, illetve a perzsáktól nagyon gyorsan megismerhették és átvehették az új kínai stílust. Biztos kezű és művészi érzékkel megáldott nép lévén, az iparban és a kereskedelemben egyaránt jártas, igyekezett a megrendelők (az új elnyomók) kívánságait a szőnyeggyártásban is teljes mértékben kielégíteni. S az örmény szőnyegekben is megjelentek a kínai típusú sárkányok és más ornamentikák. Ezt a feltételezést kizárni nem lehet. Ha az egymással szoros rokonságban levő régi örmény sárkányos szőnyeget tüzetesen szemügyre vesszük, úgy látjuk, hogy a legrégibbnek vélt darabokon, ilyen például a Washingtoni Textilmúzeum egyik legszebb régi sárkányos szőnyege,[21] a sárkányok alakja és művészi megformálása teljesen kínai, az állat tekergető teste nyomban felismerhető. Viszont az Iparművészeti Múzeumban őrzött és a tanulmányban szereplő 19,664 ltsz. nagyméretű sárkányos szőnyegen a sárkányok alakja erősen stilizált, nem annyira kínai jellegű, s észrevehető, hogy ez a sárkányminta az örmény takácsok kezén a geometrizálás irányába fejlődik. Ez tehát a második variánsa a sárkányos szőnyegeknek. Rendkívül fontos, hogy ezen a budapesti szőnyegen az effajta munkákon mindig szereplő állatok, jelen esetben a kecses szarvasok, a szépen megformált madarak, palmetták, kisebb rozetták és a fák mind-mind kaukázusiak és az örmény miniatúrákon, domborműveken és falfaragványokon töme-



23. Szőnyegbázár Tbiliszi, Grúziában. A XX. század első éveiben készült kitűnő felvételen eredeti kaukázusi szőnyegek láthatók



24. Szőnyegbazar Tbilisziben

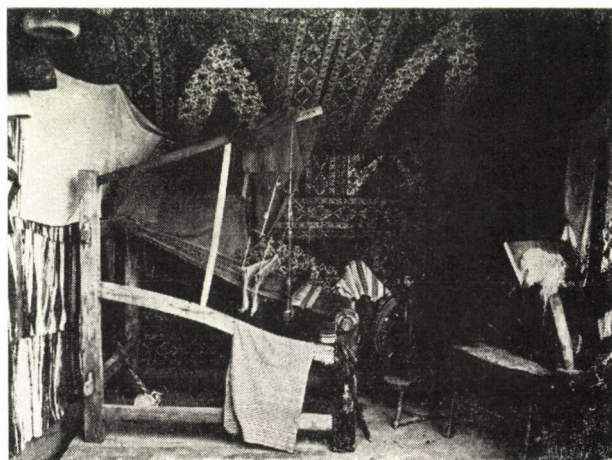


25. Kaukázusi ötvösök és fegyverművesek. Tbiliszi

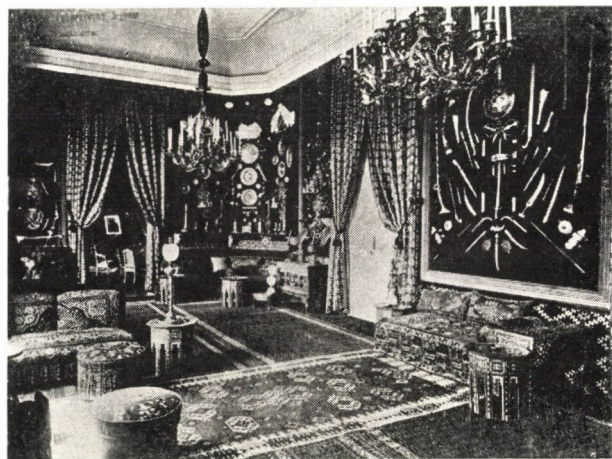
gesen megtalálhatók. A sárkányos szőnyegek harmadik variánsa az Iparművészeti Múzeum 7940 ltsz.-ot viselő sárkányos szőnyege. Ezen a kisméretű szőnyegen a sárkány már a felismerhetetlenségig geometrizálódott, az örmény palmetta, a bordűrön látható kehely és fűrészszélű levelek szintén örmény mintázatok. Ugyanilyen mintázatú sárkányos szőnyeget őriznek a Washingtoni Textilmúzeumban is. [22]

A különböző variánsokba való besorolás itt még nem jelent korszakolást, mert az örmény takácsok egyidőben készíthettek a rendelők óhaja szerint kínaias mintázatú, perzsa, ill. örmény mintázatú állatalakos vagy esetleg csak növényi mintás szőnyeget is, ahol sárkányok vagy más mesebeli állatok nem szerepeltek.

Ha viszont elfogadjuk, hogy a kínai művészet XIII. században bekövetkezett hatása nagy volt, s a mongol uralkodó réteg udvari pompáját elsősorban erre építette fel, úgy azt kell valószínűsíteni, hogy azok a sárkányos szőnyegek a legkorábbiak — pl. az előbb említett Washingtoni Textilmúzeum régi sárkányos szőnyege —, amelyeken a sárkányok alakjai realiztikusak és teljesen kínai jellegűek. A fejlődés második szakaszában ezek a kínai minták átalakulnak és feltöltődnek örmény, kaukázusi, perzsa és más elemekkel, s már csak részleteikben hordozzák magukban a kínai hatást. A fejlődés harmadik szakaszában eltűnnek a szőnyegekről a kínai mintázatok — illetve jelentéktelenné válnak —, a sárkányok alakja a szőnyegcsomózók kezén vagy geometrizálódik, s egy absztrakt mintává változik, feldúsul kaukázusi elemekkel, kiszorítva a hazai talajról a tőlük tulajdonképpen idegen művészi kifejezési formákat. A palmettás növényi mintázatú örmény szőnyegekről teljesen hiányzik a sárkány és más állatfigura. Ezek a növényi mustrával borított szőnyegek még néhol fellelhetünk vagy elképzelhetünk egy-egy állathoz vagy skorpióhoz, más esetben sashoz hasonló mintázatot, de számunkra most az a fontos, hogy ezek az ornamentikák kivétel nélkül kaukázusiak és örmé-



26. Kaukázusi szőnyegkészítő-műhely a XX. század elején. A műhelyben levő szőnyegek Karabag típusúak



27. Kaukázusi szőnyegek és fegyverek előkelő környezetben. Tbiliszi, XX. század eleje

A fényképfelvétel külön értéke, hogy a kaukázusi nemesi otthon előnyösen díszítő fegyverfalat eredetiben mutatja be

A 23—27. számú felvételeket a Grúz Művészettörténeti Intézet bocsátotta rendelkezésünkre

nyek. Az Iparművészeti Múzeum régi palmettás örmény szőnyege — ltsz. 24,462 — is egy olyan remekmű, amelyről hiányoznak az állatok figurái, bár a művészién megtervezett szőnyegen a három esetben is szereplő horgas karmos mintázat skorpióra vagy egyéb különös élőlényre emlékeztet, egy a medaillonban levő motívum pedig sematikus madártestre.

Az örmény szőnyeg problémakör egyik leglényegesebb pontja, hogy mikor, melyik évszázadban keletkeztek ezek a szőnyegremlék. Ellentmondás van a történelmi helyzet és a régi örmény sárkányos szőnyegek utólagos keltezése között. Kevés adat áll rendelkezésre, ezért korábban ezeket a szőnyegfajtákat nagyon réginek vélték, majd idők folyamán a kötelező óvatosságból, legtöbb esetben a XVI—XVII. századot jelölték meg, s újabban általában ezt tekintik a szőnyegek keletkezési idejének.

Ebben a felfogásban azonban nem oldódik fel egy súlyos ellentmondás, az tudniillik, mely a mongolok XIII. századi hódításához köti a kínai stílusjegyeket hordozó szőnyegek gyártását átrakja a XVI—XVII. századba. Ha számításba vesszük, hogy a közép-ázsiai Timurida dinasztia a XIV—XV. században megtartotta művészi igényeinek körében a mongol-kínai művészi ízlés egy részét, még ebben az esetben is a szőnyegek a XIV—XV. században készültek, s az utóéletüket élték a XVI. század első felében. Sokkal valószínűbb azonban, hogy a világ nagy múzeumaiban őrzött régi örmény sárkányos szőnyegek a XIII—XIV. században készültek, s a XV. század már ennek a szőnyegfajtának hatványdala volt. Mindez természetesen vonatkozik a mi múzeumunkban őrzött régi örmény szőnyegekre is.

Az örmény sárkányos szőnyegek XIII—XIV. századi megjelenését alátámasztja, hogy a mongolok 1243-ban befejezik Örményország bekebelezését. Timurlenk csapatai 1386-ban rövid időre nyomultak be örmény földre, viszont az oszmán-török támadása 1514-ben következett be. Örményország tragikus felosztása a török és a perzsa birodalom között 1555-ben ment végbe és pusztító harcok közepette 1639-ben megismétlődött. A XVI. és XVII. sz. egyáltalán nem kedvezett a művészetek fejlődésének. Ismeretes, hogy az örmény építész, könyv- és miniaturafestészet és iparművészet legnagyobb eredményei a XIV—XV. századig jöttek létre. Egy kivétel lehetséges. Mégpedig az, hogy ezeket a szőnyeget — elsősorban a geometrizálódott mintázatú kései darabokat, ahol a sárkányok eltűntek — a Nor-Dzsugha városába áttelepített örmény takácsok 1604—1605 után készíthették. Ez lehetséges, mivel tudjuk, hogy Abbasz perzsa sah kényszerrel telepítette át perzsa földre az örmény iparosokat és kereskedőket, akik feltehetőleg elég gyorsan rendbe jöttek, mert néhány évtizeddel később már aktív kereskedelmet folytattak Oroszországgal (és más országokkal), s tudjuk, hogy selyemmel és szőnyegárukkal is nagyban kereskedtek. Lehetséges, hogy ez a csodálatos mintázatú szőnyeg más anatóliai örmény városokban is tovább élte utóéletét, de ez adatok hiányában ma még csak feltevések.

A hivatásos örmény szőnyegkészítő mesterek soha nem tudtak volna munkáikkal olyan magas művészi színvonalra fejlődni, ha Örményországban a nép körében nem lett volna nagyon régi hagyománya a szőnyeg-

készítésnek. Az örmény népművészet volt a művészi szerkesztésű szőnyegek természetes talaja, s a hivatásos mesterek munkáin több évszázad távolságából is érződik, hogy milyen sok elemet vettek át a népművésztől.

Örményországban — elsősorban azokon a vidékeken, ahol a lakosság állattenyésztéssel foglalkozott — mindig fejlett volt a szőnyegkészítés. Lori, Idzsevan, Zangezur, Sirak, Szjunik, Vaszpurakan és még sok más vidéken a családok elsősorban saját szükségleteikre termeltek s egy keveset eladásra is. Lányok, asszonyok csomóztak, s nem alkalmaztak mintarajzókat, amely megkönnyíti a csomózás munkáját, ehelyett — mint általában a szőnyeget gyártó vidékeken — egy-egy szép mintájú régi szőnyeg szolgált mintaképül. Ezeknek a házilag készített szőnyegeknek egy része természetesen nem érte el a hivatásos mesterek készítette termékek jószágát, mivel a fonalak festése és a csomózás nem mindig volt megfelelő.

H. Kurdian, V. Abramjan, Sz. Davtjan, V. Temurcsjan és még sok örmény kutató foglalkozott az örmény népi szőnyegek ornamentikájának eredetével.[23] Az egyes örmény vidékek adottságait figyelembe vevő, hegyvidékekről vagy földművelő és kertgazdaságot űztájról van szó, a házilag készített szőnyegek motívum, kincsei eléggé különböznek egymástól. Például Zangezur Karabagh, Nahicsevány vidékén elterjedt motívum a sárkány, a sas, a szarvas és a vadkecske. Ezen a vidéken ma is élnek a régi hiedelmek a napot, a vizet (esőt) elorozó sárkányokról és más szőnyegetekről. Lori vidékén a mintakincsben kakas, fülemüle, skorpió, tarantella és paraszti munkaeszközök vannak. Szjunik körzetében szintén a nap, a sárkány, a szarvas és a zerge, viszont Vaszpurakan környékén és Sirakban a szűrővágó fegyverek mintáit kedvelik. Az Ararát síkságon, ahol nagyon régóta fejlett a földművelés, nem véletlen, hogy a szőlő, a búzalkalász és a galamb a népszerű motívum.

Aszerint is változott a minta, hogy a szőnyeg milyen célra készült. A templomnak ajándékozott darabokon galambok, virágok, szőlő és búzalkalász stb. látható. Viszont érdekes, hogy Örményország minden vidékén a hozományba adott szőnyegek kivétel nélkül a sárkány, az életfa és a virágbimbó van ábrázolva mint a termékenység ősi kultikus jelei. A szőnyeget, mint már mondtuk, a falvakban a nők készítették, s Lori és Zangezur vidékén sokáig szokásban volt, hogy a férhez adandó lányka hozományát — s ebből a szőnyegek soha nem hiányozhattak — közszemlére kitegyék, s az eladó lánynak ily módon is be kellett mutatni a szövésben és a csomózásban való jártasságát.

Az árutermelés a XIX. sz. második felében a szőnyegművészetet válságos helyzetbe sodorta. A piac számára több és több szőnyeget követeltek, s a szőnyegek egyre silányabbak lettek. Leromlott a gyapjúfonalak festése, a mintázat tisztasága és a csomózás egyenletessége. Ezt a folyamatot betetőzte a siralmas állapotú műhelyek szervezése, a gyermekek és fiatalok lélektelen hajszolása s a néptől teljesen idegen minták szolgai másoltatása. A szocialista forradalom után ezt az ősi tradicionális iparágat a szovjethatalom újjászervezte, ma már a megújult örmény szőnyegipar a művészeti és kereskedelmi kiállításokon egyaránt nagy sikereket ér el.

Gombos Károly

JEGYZETEK

1 Csányi, Károly — Csermelyi, Sándor — Layer, Károly: Erdélyi török szőnyegek kiállításának leíró leírása. Különféle szőnyegek 308—312 sz. — 88—90. Budapest, 1914.

2 Csányi, Károly: Régi keleti szőnyeg kiállítás. II. Kaukázusi szőnyegek 93—109. — 22—25. Budapest, 1924.

3 Hofrichter, Zdenko: Armenische Teppiche. Wien, 1937. 5—28, Tafel IV.

4 Ellis, Charles Grant: Caucasian Carpets in the Textile Museum Washington. Fig. 2.—536, 1.5. Istanbul, 1970.

5 Végh J.—Layer Ch.: Tapis Turcs. Paris, 1925. Pl. XXX.

6 Sarre, Fridrich und Trenkwald, Hermann: Alt-Orientalische Teppiche. Wien—Leipzig, 1926. Tafel 3.

7 Jacoby, Heinrich: Eine Sammlung orientalischer Teppiche. Berlin, 1923. Tafel 15.

8 Művészi Ipar. Budapest, 1892. VII. 213—214.

9 Éber, László: Giergl Kálmán gyűjteménye. Magyar Iparművészet. Budapest, 1907. X. 57—104.

10 Magyar Iparművészet. Budapest, 1909. XII. 365—366

11 Magyar Iparművészet. Budapest, 1926. XXIX. 151–152. Török szőnyegek és balkán szőnyegek.

12 Csányi, Károly—Csermelyi, Sándor—Layer, Károly: op. cit. 88–90.

13 Csányi, Károly: op. cit. 22–25.

14 Erdély régi művészeti emlékeinek kiállítása az Iparművészeti Múzeumban — Ausstellung Alten Kunstgewerbes aus Siebenbürgen. Budapest, 1931. 545.

15 Felvinci Takács, Zoltán és mások: A művészet története Budapest, 1934. 755–59.

16 Művészeti Lexikon. Budapest, 1967. III. 651–652.

17 Jajczay, János: Egy kiállítás szőnyegei. Művészettörténeti Értesítő. XVII. 1–2. 18. 43. Budapest, 1968.

18 Bartók, Imre: A keleti szőnyegek hazánkban. Művészettörténeti Értesítő. XIX. 2. 148–172. Budapest, 1970.

19 Az alábbi művekben értékes párhuzamokat találhatunk a visapok-ról (az örmény hegyekben levő évezredes kőfaragványokról), a népművészetben és mondákban szereplő sárkányölő hősről (az örmény Héraklészről — Vahagnról) és a miniatúrákon látható kaukázusi jellegű sárkány és más állatábrázolásokról.

Март, Н. Я.—Смирнов, Я. И. Вышпи. Ленинград, 1931.

Абегян, М. История древнеармянской литературы I. Ереван. 1948. 18–35.

Орбели, И. А. Избранные труды. I. Москва, 1968. 249.

Ганалаян, А. Т. Армянские народные сказки. Ереван. 1965. 29–30.

Токарский, Н. М. Архитектура Армении IV—XIV вв. Ереван, 1961. 155–162.

Strzygowski, Josef, Die Baukunst der Armenier und Europa. I—II. 888. p. Wien. 1918.

Utudjian, Edouard, Armenian architecture 4th to 17th century. Paris. 1968. 14–34.

Аракелян, Б. Сюжетные рельефы Армении IV—VII вв. Ереван, 1949. 117.

Der Nersessian, Sirarpie, The Armenians. London, 1972. Fig. 7., 36.

Stepanian, N.—Tchakmakhtchian, A., L'Art Decoratif de l'Arménie Médiévale. Leningrad, 1971. Pl. 47., 48.

Мнацаканян, С. Н. Архитектура армянских притворов. Ереван, 1952. 67–71.

Azarian, Levon,—Manoukian, Armen: Khatchkar. Documenti Di Architettura Armena. Milano, 1969. 3–14.

Der Nersessian, Sirarpie, Un Évangile Cilicien du 13^e Siècle. Revue Des Études Arméniennes. T. IV. Paris. 1967. Pl. IX. Fig. 1–2.

Свириц, А. Н. Миниатюра древней Армении. Москва—Ленинград, 1933. 55.

Дюраново, Л. А.—Дранпан, Р. G.: Miniatures Arméniennes. Erevan. 1967. 218–219.

20 Denike, B. La Peinture Iranienne (Zsivopisz Irana). Moscou. 1938. 37.

21 Ellis, op. cit. Fig. 1., R 36, 1, 1.

22 Ellis, op. cit. Fig. 2., R 36, 1, 5.

23 Давтян, Серик, Армянские ковры. Гос. Музей Искусства Народов Востока — Москва. — Москва, 1970. 34–35.

Абрамян, Б. Армянские ковры. «Армения». Ереван, 1973. 3/23.

Kurdian, Harutun, The Armenian Costumes by Pather Hat-zuni. Venice, 1923–24. 470.

— Kirmiz. Venice. 1932. 31–43.

— The Rugs and Armenians. Venice. 1947. 160.

Темурчян, В. С. Искусство армянских ковров. Историко-этнографический очерк. Ереван, 1955. 179–198.

24 Megjegyzés: A budapesti Szent István-bazilika nagyszerű régi örmény szőnyegének ismertetése a II. rész függelékében található.

25 A szőnyegek technikai analízise:

1. Örmény sárkányos szőnyeg, XVII. sz. Ltsz.: 7940.

Mérete: 157×213 cm (A szőnyeg erősen kopott, a régi adatok még 162×218 cm tüntettek fel).

Lánc: csontszínű gyapjú, két Z szálás S sodratú. Vetülék (keresztzál): pirosszínű gyapjú, két Z szálás S sodratú.

Csomó: jordes. Csomósűrűség: kb. 1418 csomó 1 dm²-en.

Sörtemagasság: 2 mm. Csomószélesség: 2,5 mm.

Alsó és felső vége: hiányos és kopott. Oldalszegély: hiányos, színe középkék gyapjú, két Z szálás S sodratú, hármás láncvetőt keresztelő nyolcas szegőöltés.

Tíz szín: vörös, safránysárga, aranyossárga, elefántcsont, lila, kék, zöldeskék, sötétzöld, hússzín, barna. (A régen javított részek alatt feketeszínű csomózás maradványai láthatók.)

2. Örmény sárkányos szőnyeg, XVII. sz. Ltsz. 19,664.

Mérete: 205×575 cm. Lánc: csontszínű gyapjú, két Z szálás S sodratú.

Vetülék (keresztzál): piros, drapp, sötétbarna, és középkék színű gyapjú, két Z szálás S sodratú.

Csomó: jordes. Csomósűrűség: kb. 1000 csomó 1 dm²-en.

Csomószélesség: 3 mm. Sörtemagasság: 2 mm. Erősen kopott.

Alsó és felső vége: szakszerűtlenül kiegészített. Oldalszegély: új, drapp színű gyapjú, gömbölyű szegőöltés.

Tíz szín: fáradt piros, sötétbarna, türkizöld, világoskék, almazöld-sárga, aranyossárga, safránysárga, lilásszürke, hússzín, elefántcsont.

Újabb vizsgálódások derítették ki, hogy a 19,664 ltsz.-ot viselő régiörmény sárkányos szőnyeg két darabból áll. Az újabb része mestermunkával készült restaurálás — a keleten szokásos kiegészítő módszerrel készült — s olyan színvonalon, hogy ez a pótlás az első látásra alig vehető észre. Az örmény szőnyegkészítő-mesterek pontosan lemásolták a szőnyeg bonyolult mintázatát és az újabb részen is a régivel egyező színű fonalat használták. Ezért ezt a szőnyeget a tanulmányban két képpel illusztráljuk.

3. Örmény palmettás szőnyeg, XVII. sz. Ltsz. 24,462.

Mérete: 166×400 cm. (Régi adatok szerint 170×400 cm).

Lánc: csont színű gyapjú, két Z szálás S sodratú. Csomó: jordes.

Csomósűrűség: kb. 1120 csomó 1 dm²-en. Csomószélesség: 3 mm.

Sörtemagasság: 3 mm. Alsó és felső vége kopott és hiányos.

Oldalszegély: új drapp színű gyapjú (javított), új gömbölyű szegőöltés.

Nyolc szín: szürkés-kék, borvörös, sárga, élénk sárga, zöld, barna, elefántcsont.

A technikai adatokat és rajzokat Farkasvölgyi Zsuzsanna textil-restaurátor készítette.

26 Függelék:

Az örmény szőnyegek magyarországi előfordulásáról vannak feltárt adatok, de a levéltári és könyvtári kutatások még a kezdet kezdetén állnak.

Radvánszky, Béla: Lakás és bútortörténet a XV. és a XVII. században. Budapest, 1879. 11, 14, 15, 18, 20, 36.

E tartalmas munkában említés történik a szőnyegek bőséges alkalmazásáról a régi magyar főúri otthonokban. Tájékoztató történik a szőnyegek méretéről, színeiről, arról, hogy a padra, diványra, földre terítették-e, vörös vagy fehér színű-e a szőnyeg, de hogy a szőnyeget kik gyártották, arra nézve nem adott felvilágosítást.

A szőnyegetek Törökországból szereztek be és Erdélyen keresztül kerültek hazánkba. E tényből szűrte le — helytelenül — később a kutatók nagy része, hogy a szőnyegetek törökök készítették, bár ezt Radvánszky művében nem állította, ő Törökországban csak a kereskedelmi helyet jelölte meg.

Az Iparművészet könyve. Szerk. Ráth, György. Budapest, 1912. III. 514, 517.

Az első kézikönyve az iparművészetnek a kaukázusi szőnyegetek csak futólag említi meg, kiemelve közülük a Gendze, Sirván, Karadagh szőnyegetek, de a szőnyegetek készítő kaukázusi népeket — örményeket, azerbajdzsánokat stb. — meg sem említi.

Ávédik, Félix: A magyar örménység múltja és történeti jelentősége. Budapest, 1921. 24.

A szerző áttekinti az örmény—magyar kapcsolatokat, az örmények betelepülését és életét Magyarországon a X. századtól a XIX. századig. Az esztergomi örmény telep (XIII. sz.), az erdélyi örmény lakta városok (XVII. sz.) adatai alapján látható, hogy az örmények iparral és kereskedelemmel foglalkoztak, bár a szerző a szőnyegekkel való kereskedést nem tárgyalja, mégis valószínű, hogy a keleti (perzsa) árukkal is foglalkozó örmény kereskedők ezt is árusították.

Jajczay, János: Az erdélyi szőnyeg. Budapest, 1929. Műgyűjtő 6–7. 180–184.

A kiváló magyar szőnyegkutató tanulmányában leírta, hogy az anatóliai szőnyegipar nagyon korán kifejlődött, s ezt az olasz festők XIII–XIV. századi képeivel bizonyítja. Bár Jajczay ezt nem mondta ki, de világos, hogy a korai, XIII–XIV. századi anatóliai szőnyegek nem lehetnek csak török eredetűek. Érdekes, amit Jajczay az anatóliai szőnyegeken látható állatmotívumokról ír. Szerinte ezek dekoratívak, stilizáltak, s főleg a sárkány és phönix motívumokat kedvelik, s véleménye szerint az örmény szőnyeg az állatmotívumot innen kapta, hogy „később megtermékenyítse” vele a XVII. századi perzsa szőnyeget. Hangsúlyozza a perzsa szőnyegipar, a perzsa munkások részvételét a kisázsiai szőnyegművelés kifejlődésében és XVI–XVII. századi felvirágzásában. Bár nem említi, bizonyos, hogy a görög és örmény szőnyegművesek is részt vettek ebben a munkában. Ezt a tényt a sok nemzetiségű török birodalomban az uralkodó nemzet és az elnyomó osztályok nem óhajtották soha kifejezni. E tanulmány is a tervezett szőnyegek körébe sorolja a kiváló perzsa medallionos, vázás, vagy állatalakos szőnyegeteket, ezenkívül megemlíti a nomád népek készített szőnyegeteket, de a tömegesen gyártott kéziművészeti szőnyegeteket nem tekinti igazi példányoknak.

Az Ernst Múzeum aukciói. (Két grófi hagyaték.) Budapest, 1931.

Az árverésen a 1308. tételszám alatt szerepel egy régi palmettás örmény szőnyeg, kikiáltási ára tekintélyes összeg: 4500 pengő volt.

„Örményszőnyeg, vörös tükrében egy nagy rozetta és két nagy palmetta, sárga kerettel. XVII. sz. Armenischer Teppich, im roten Spiegel grosse Rosette und zwei Palmetten. XVII. Jh. Mass. 155×285 cm. Illusztr. XI,III. Tabl.”

Ezen a szőnyegen már sárkányok nincsenek, de a tükrében levő hangsúlyos mintázat hasonlít az „Adler-Kazak” szőnyegek kompozíciójához. Eddig a szőnyeget nem sikerült megtalálni.

Hovhannesian, Eghia, Arménia népe. Gödöllő, 1934. 214–216.
A Magyarországi örmények történetével foglalkozó munkában érdekes adatot találunk a hazánkban dolgozó örmény szőnyegiparosokról. Budapesten, a Gyorskocsi utcában 1923-ban „Yerevan” néven szőnyegkészítő üzem alakult, ötven szövőszékkel, örmény tervező iparművésszel, szakemberekkel. A vállalkozás három év után megszűnt, mert az igényes készítményeikkel nem bírták a versenyt, mivel a hazai szőnyegek — bár silányabbak voltak —, de jóval olcsóbbak. Egészen bizonyos, hogy ez a cég terjesztette el az örmény szőnyegek mintázatát, mivel ezek később minden kézimunkákat ajánló kiadványban megjelentek.

Palotay, Gertrúd: Oszmán-török elemek a magyar hímzésben, Budapest, 1940. 15–17.

A tanulmány szerint már a Mohácsi vész (1526) előtt dolgoztak örmény kereskedők hazánkban, s később még többen, de működésük elemzésére a szerző nem tért ki. Az általános felfogásnak megfelelően e tanulmány is minden keletre jött szőnyeget törököknek nevez, s jellemző, hogy a magyar hímzések motívumkincsének elemzése során csak a török hatást veszi figyelembe. A perzsa kultúra és a kaukázusi népek művészetének befolyása már a vizsgálódás határán kívül esett.

Árverési Közlöny. No.1. Budapest, 1941. március 15–19.

A 334. tételszám alatt „Kaukázusi szőnyeg. XVII. század 300×177 = 5,31 m². Kikiáltási ár: 3500 pengő”. A XII. fényképtáblán szereplő kaukázusi szőnyegen két-két sárkány és növényi-geometrizált minták láthatók. A sárkányok realiztikusak és teljesen megegyeznek Georg Gojan örmény színházművészetről írt könyvében (II. kötet, 115. rajz) látható XVII. századi miniatúra figurájával, ahol egy középkori örmény színész kezében kígyótestű-sárkányfejű botot tart. Szrubi Lícian az örmény táncművészetről kiadott munkájában külön fejezetet szentel a kígyó- és sárkány kultusszal összefüggő kérdéseknek. Az általa leközölt rajzok (338–358. oldalakon) szintén egyeznek a fenti szőnyegen látható sárkányokkal, ezért valószínű, hogy az 1941. évi árverésen szereplő kaukázusi szőnyeg örmény volt. Az idézett munkákat l. a bibliográfiában.

Tarisznyás, Györgyi: Örmény karácsony. Budapest, 1943. 13.
E munka is említi, hogy az anatóliai pogromok elől Magyarországra emigrált örmények Budapesten és Szamosújvárt élnek, s szőnyegszövésével és csemegekészítéssel foglalkoznak.

Voit, Pál: Régi magyar otthonok. Budapest, 1943. 160–234, 314–316.

A főúri otthonokat bemutató műben a szerző szerepelteti a régi örmény szőnyeget is. (Iparművészeti Múzeum, ltsz: 19,664.) A nagyméretű impozáns örmény szőnyeg kitűnő összhangban van a XVII. századi magyar bútorokkal.

Csernyánszky, Mária: Erdélyi szőnyegek. Budapest, 1944. 12.
A szerző a XVI–XVII. századi magyar főnemesi családi leltárak alapján tárgyalja a keleti szőnyegek eredetét és milyenségét. Úgy véli, hogy a hazánkba került szőnyegek perzsa és török eredetűek. A perzsa az díványra való, míg a skarlát (vörös) és fehér szőnyegek török származásúak. Sajnos, ez a megállapítás sem visz közelebb a szőnyegek készítőinek meghatározásához. Tény viszont az erdélyi kereskedők élénk foglalkozása a keleti szőnyegekkel. Ezek között örmények és görögök is lehettek, név szerint említik Nagul és Bom-sila nevű kereskedőket. Brassó városa az adót legszívesebben szőnyegen határozta meg és a kereskedőkre kivetett adókból vittek szőnyeg ajándékokat többek között II. Lajos király (1508. évi) koronázására is.

Nem pontos e tanulmány azon megállapítása, hogy a Koniában Marco Polo szerint legszebb szőnyegek „a kisázsiaiak, vagyis a török-szőnyegek”. Az itáliai utazó csak a görögöket és az örményeket említi és hangsúlyozza, hogy ezek városalakók, s ők készítik a világ legszebb szőnyegeit. Az sem bizonyított, hogy a letelepült szeldzsukok ősi sátorkulturájából fejlődött ki a szőnyegkészítés művészi ipara. Gumilev, I. N. „Drevnyije tjurki” Moszkva, 1957. 42, 71–73. művében alaposan elemezve az ázsiai törökség V–IX. századi életét és szokásait nem tesz említést csak a nemezszőnyegekről, ill. az abból készült kitűnő jurtáról. Gordlevszkij, B. Goszudarsztva szeldzsukidov Maloj Azii, Moszkva–Leningrad, 1941. 198. a szeldzsuk állam történetét bemutatva egyértelműen állást foglal a szeldzsuk művészet kifejllesztése során a görögök, szírek, perzsák és örmények pozitív szerepéről. Kisázsiaiában a lakosság iparos és kereskedő részét ezek képezték és ők voltak azok, akik az eklektikus

szeldzsuk művészetét az uralkodó nemzet parancsára megteremtették. Gordlevszkij megemlíti a kitűnő örmény szőnyeget is, ezenkívül a kiváló örmény kézműveseket és építészeket. Az elmondottak nem jelenthetik azt, hogy a szeldzsukoknak vagy a többi nomadizáló török népeknek nem volt fejlett szőnyegműveltségük. Valószínű, hogy a török népek a nemez- és a szövött szőnyegek készítésének tudományát magukkal hozták Ázsiából és a magasabb rendű csomózott szőnyegkészítés mesterségét az iráni és kaukázusi népektől sajátították el. Egyébként mivel lehetne magyarázni, hogy a középkori fejedelmi ajándékozások során csak örmény, perzsa és bokhara szőnyegekről történik említés. A szeldzsuk korszakban keletkezett szőnyegek alatt nem lehet csak szeldzsuk készítésű szőnyeget érteni, mert ez az állam is sok népből állt. A török nacionalista és agresszív politika féltetve a történelmi tényeket a szeldzsuk korszakban (a XI–XIV. században) keletkezett művészeti produktumokat mind szeldzsuknak kiáltja ki. Meghamisítva ezzel egy történelmi korszak tényeit, azt, hogy a szeldzsuk állam művészetét a leigázott görög, örmény, szír és egyéb más lakosság hozta létre.

A „Manus” szakintézet tanácsadó füzetek megemlíti az otthon készíthető szőnyegek mintái között az 58–59. oldalakon két szép régi örmény sárkányos szőnyeg rajzolatát. A könyvecske a két világháború közötti években jelent meg Budapesten, év feltüntetése nélkül. A szőnyegek mintázata nem azonos az Iparművészeti Múzeumban őrzött szőnyegek mintázatával. Az „Erma” Lakásdíszító Iparművészeti Vállalat és Perzsaszőnyegüzem (Budapest, VIII., József krt. 11.) szintén kiadott egy mintafüzetet ugyancsak a két világháború között, ebben az „armenis szőnyeg a 13. oldalon szerepel, de ez a szőnyeg már csak palmettás és állatmotívumok nem szerepelnek rajta.

Az utolsó régi örmény szőnyegkészítő mesterek egyike Szerkisz H. Rsduni az 1910-es évektől kezdve 1950-ig működött Budapesten (IV., Kossuth Lajos utca 1. Ferenciek Bazárában) és a Magyar Nemzeti Múzeum antik szőnyegeinek elismert javítója volt, s foglalkozott gobelin javításával is. A mester leszármazottai ma is működnek, mint kiváló bórdíszművesek (az örmények kiváló bór-
iparosok voltak már a középkorban is). Simon J. Záven (Budapest, V., Petőfi S. u. 3.) bórdíszműves és az örmény kultúra lelkes gyűjtője szíves közlése alapján.

Csányi, Károly: Néhány ismeretlen keleti szőnyeg. Budapest, 1953. Művészettörténeti Értesítő, 1–2. 119–123.

A szerző arról tudósít, hogy 1921 tavaszán egy konstantinápolyi kereskedő nyolc különleges szőnyeget ajánlott fel eladásra az Iparművészeti Múzeumnak, s ezek közül egy darab XVII. vagy XVIII. századi különlegesen szép mintázatú palmettás örmény szőnyeg volt. Mérete 150×285 cm, s kék tükreben váltakozó színezésű kehely idomú palmetták sorakoztak, ezenkívül csipkés virágok és levelek. Bórdűrének alapja piros és mértanias mintázat díszíti. Hasonló darabot őriznek a James Ballard gyűjteményben, melyet a Metropolitan Múzeumnak ajándékoztak.

Egyed, Edit–Borsi, Sándorné: Keleti szőnyegek. Budapest, 1962. 10–12.

Egyed Edit a kazak szőnyeget a régi sárkányos szőnyegekkel hozta rokonságba, ez a felfogás helyes, mert a régi örmény szőnyegek rokonságban állnak a kaukázus úgyszólván minden szőnyeg-fajtájával.

Bartók, Imre: A keleti szőnyegek hazánkban. Budapest, 1970.

Művészettörténeti Értesítő. XIX. évf. 2. sz. 148–172.

A szerző a középkori magyar társadalom keleti szőnyeg kedvteléséről a XVI–XVIII. századig bezárólag értékes anyagot sorol fel. Az örmény szőnyegekről a következőképpen vélekedik: az örmény szőnyeget sokan a klasszikus perzsa szőnyegek előfutárának tekintik, kevés ilyen szőnyeg van, s közeli hasonlóságban van a vázás perzsa szőnyegekkel. A rajzában egyséves vagy párosábal egymással szemben álló azonos állatokat látunk, s ezek között dús növényi mintázat van. A kerete általában keskeny és indákkal, levelekkel van tele.

A kiscelli kastély műtárgyait — köztük 82 db szőnyeget — árvereztek el 1935-ben, s az árverési kiállítás egyik remekműve volt egy nagy örmény szőnyeg, kék alapon nagy palmettákkal és pártázatos kerettel.

Batári, Ferenc: A kaukázusi szőnyeg. Budapest, 1975. Műgyűjtő 75/2, 44–49.

A cikk általános áttekintést nyújt a kaukázusi szőnyegekről.

Az Iparművészeti Múzeum szőnyegtára 1975-ben egy kivételes szépségű régi örmény sárkányos szőnyeggel gyarapodott.[1] Tulajdonosa szerint ez az értékes szőnyeg valaha a gróf Andrássy család tulajdonában volt, egy másik XV. századi örmény sárkányos szőnyeggel együtt. Ez utóbbit, a budapesti Szent István-bazilikában őrzött ún. „Szent Jobb” szőnyeget, gróf Andrássy Gyula vásárolta a XIX. század végén Firenzében. Az Andrássyak tulajdonában levő örmény szőnyegeket az 1930-as években bocsátották árverésre Budapesten.[2]

Az új szerzeményezésű örmény sárkányos szőnyeg nem a XVII. században, hanem jóval korábban készült. A szőnyeg formája szabályos, hossza 285 cm szélessége 202 cm. Az örmény szőnyegek jellemző formai megoldás az impozáns tükrös és a keskeny keret ezen a szőnyegen is érvényesül. Anyaga finom gyapjú, csomózása kitűnő, sőtéje (bolyha) alacsony, fogása érdes és vékony, a csomófajta jordes. A szőnyeg erősen megrongálódott. Bár a keret s a tükrökben levő sárkányok és palmetták sérültek, a műtárgy művészi értéke ebben az állapotban is rendkívüli.

A szőnyeg tükrének alapszíne sötétvörös, a kereté csontszín. Az alapszíneken előnyösen érvényesülnek a váltakozó színű világossárga, sötétsárga, középkék, türkizöld, rózsaszín, sötétbarna finom mintájú díszítmények. A szőnyegfonalak festése tökéletes, mert a sok viszontagságon átment szőnyeg gyapjúanyaga kitűnően megőrizte a több évszázaddal ezelőtt festett fonalak eredeti színeit.

A geometrizálódott sárkányok alakjai, a nagyméretű szőnyegek tükrében hosszanti elrendezésben párosával helyezkednek el. A négy sárkány abban a két sorban helyezkedik el, ahol három-három bonyolult díszítmény van. Ez a díszítmény teknőcre, szarvasbogarra vagy két madárból és életfából álló kompozícióra hasonlít. A sárkányok sem realizistikusak, inkább növényi és állati testek motívumainak egyvelegei. A sárkány mintázat alsó része valamilyen állat vaskos lábaira hasonlít. Ez a kompozíció távol áll a nép fantáziájában élő és a művészetben megjelenített, reális vonásokat hordozó sárkány ábrázolástól. A szőnyegen látott ornamantikák nagyon közel állnak e középkori örmény miniatűrök és díszítmények bonyolultságukban is vonzó sárkány mintázatahoz.[3]

A régi örmény szőnyegek díszítményei között legszembetűnőbb az arányos felépítésű palmetták. Ezen a szőnyegen három sorban kilenc nyújtott formájú palmetta található. Ezek látszatra teljesen egyformák, valójában azonban magasságuk és szélességük is változó. Ezzel érték el az örmény takácsok, hogy az ismétlődő mintázat nem vált ki monoton hatást. Ilyen előre megtervezett méretbeli eltérést láthatunk a többi ornamentikánál is. A szőnyeget tervező mesterek építettek a színek ellentétére is. Az elrekesztő karélyos levelek színe sárga és barna, a palmettákban minden szín szerepel, de a sárkányok melletti bonyolult díszítményből már a vörös hiányzik. Az örmény szőnyegek nagyon gazdag mintázatának tanulmányozása sok meglepetést tartogat. E szőnyegen Szerik Davtjan örmény szőnyegkutató

az alsó sor középső palmettájában az örmény ábécé két betűjét (N. és L.) és ezek mellett egy-két apró stilizált kígyót fedezett fel.[4] Ez utóbbi díszítmény gyakran előfordul az örmény szőnyegekben és kultikus eredete közismert Arméniában és a Kaukázusban. Az is lehetséges, hogy az apró kígyódíszítmény is örmény betűjelzés. Az Iparművészeti Múzeum nemrég publikált két régi örmény sárkányos szőnyegének mintázata és színei hasonlóak, de az egyik szőnyeg igen nagy méretű, míg a másik kisebb. Hasonló szőnyegek ismertettek: A. Sakisian, Z. Hofrichter, G. G. Ellis, U. Schürmann, Végh Gyula és Layer Károly.[5]

Szargon asszír király i. e. 714-ben a Van-tó vidékén levő Muszaszír-ból, egy szentélyből bíborvörösre festett gyapjúkelméket zsákmányolt. Ez a legkorábbi adat az örmény vörösfestékről, mely rokona a mexikói kosenillenek, s anyaga volt a középkori gyógyszereknek, textil- és miniatürafestékeknek is.

Az örmény szőnyegművéség történetéről szóló ismereteinket igen nagy mértékben gazdagította B. B. Piotrovskij régész, a leningrádi Ermitázs igazgatója, aki Örményország fővárosában, Jerevánban, több évtizedes munkával feltárta az i. e. VI. században megsemmisült Urartu birodalom „Karmir-Blur” (Vörös Halom) nevű erődvárosát. A gazdag leletek között különböző vastagságú és finomságú gyapjúfonalakat, mintás és színes gyapjúruha maradványokat és növényi anyagú futószőnyeget ismertettek.[6] A. A. Martirosian és mások kutatásai megerősítették, hogy a vas alkalmazása a Kaukázusban i. e. XII–X. században vette kezdetét. Ezzel együtt a bőrfeldolgozás, a bőr festése és kikészítése, valamint az ezzel rokon textilművéség is sokat fejlődött.[7]

Az ókori szerzők a fentiekkel egyezően tudósítanak. Hérodotosz (i. e. V. sz.) a Kaukázusról írva megemlíti „itt a fának olyan tulajdonságú leveleik vannak, hogy azokat összedörzsölve vízbe mártják s alakokat festenek velük a ruhákra. Ezek az alakok később sem mosódnak el, hanem a többi szövetrel együtt kopnak, mintha eredetileg be lettek volna szőve”. Hérodotosz a perzsa birodalomnak adózók között Örményországot is megemlíti.[8] Sztrabón (i. e. 60–i. u. 20) is ír a bíborhoz hasonló festékről. Az V. században élt örmény krónikások közül Khorenei Mózes a fekete festődióról és a vörös színűre festett finom bőrökről, Ghazar Parpeci pedig az Ararat völgyében található apró élőlényekből készült egyszerű vörös festékről tesz említést.[9] A tartós színt adó festékek és a jóminőségű gyapjú a szőnyeggyártás alapja, s a nagykiterjedésű és kitűnő hegyi legelőkke rendelkező Kaukázusban mindezzel bőségesen el voltak látva.[10]

A keleti szőnyegkutatást új alapokra helyezte Sz. I. Rugyenko régész lelete, aki 1949-ben az 5. számú paziriki halomsírból (kurgánból) egy közel négy négyzetméter nagyságú, épségben fennmaradt ókori csomózott szőnyeget emelt ki. A dél-szibériai Pazirikben talált i. e. V. századi szőnyeg vörös, sárga, narancs, kék, fehér és zöld színű gyapjúból csomózott. Állatalakos és növényi ornamentikái kiválóak. A legelésző szarvasok, griffek és pompás lovakat kísérő emberek rajzolata élethű. A pari-

pák ünnepi menetben vonulnak, sörényük lenyírva, fejükön összefonva és farkuk csomóba kötve. A persze-poliszi domborműveken ott láthatjuk a meghódolt népek között az örményeket is. Az örmények jellegzetes örmény korszokban bört és ugyanilyen lovakat vezetnek az uralkodó Xerxész (i. e. V. sz.) elé. Az örmények ruházata és a lovak nyeregtakarója a domborműveken és a paziriki szőnyegen formáját tekintve egyező. Az örmények és a médek nagyon sok lovat szállítottak a perzsa hadseregnek. Ezért merült fel az az elképzelés, hogy a paziriki szőnyeget a médek, perzsák vagy az örmények készítették. Xenophon (i. e. IV. sz.) az örmény falvak mindennapos életéről írva megemlíti a lovakkal történő adózást a perzsák részére, a háziállatok és a termények bőségét, sőt egy lakoma leírásánál utalást találunk a helyi készítésű értékes „barbár szőnyegre” is.[11] A fentiek szerint a Kaukázusban a szőnyegszöves az i. e. VIII. században, a szőnyegcsomózás pedig már az i. e. V. században ismert foglalkozás lehetett. Az ókori és középkori adatok cáfolják azt a feltevést, hogy a Kaukázusban a szőnyegkészítés csak az arabok hódítása után, azaz a VII—VIII. századtól kezdve honosodott meg.

Az örmény irodalomban már az V. században említés történik a szőnyegekről az örmény nyelvű Bibliában. A karpet örmény szó a középkor folyamán elterjedt Európában és ma a francia és angol nyelvben a szőnyeg neve.

Faustos Buzand V. századi örmény történész részletes tudósítást ad az örmény uralkodók és nemesi réteg pompaszeretetéről. Leírva a rangot és méltóságot jelző díszes üllőpárnák társadalmi szerepét. N. Adonc a VI. századi Örményország életét tárgyalva szintén megemlíti a díszes üllőpárnák királyokat, hercegeket és püspököket megillető használati jogát. S ezt a szokást Nagy Tigranes (II) korára, azaz az i. u. I. századig vezeti vissza. A kényelmes párnák mellett használtak kisebb láb alá rakható szőnyeget is, s ezek a termékek már az arabok inváziója előtt ismertek voltak. Érdekes, hogy az adózási tételek között már ebben az időben is említik a szőnyeggyártás alapanyagát, a gyapjút.[12]

A. Sakisian az örmény sárkányos szőnyegek című tanulmányában megemlíti, hogy Jákut XII—XIII. századi arab utazó és földrajzi író arról tudósít, hogy Qaligala vagy Kalikala (ma Erzerum) városában nagyon régóta nagy szőnyeget készítenek, s a készítmények elnevezésére a város nevének rövidítését qali (vagy hali) használják. Ezek szerint e szó az örmények és görögök lakta Erzerum város nevéből származik. Sakisian szerint a qali perzsa eredetű szó, s a török népek khali formában használják a csomózott szőnyegek megnevezésére. Jákut adatait megerősíti Ibn Khaldun (775—786-ból), aki szintén azt írja, hogy az örmények természetben történő adózási tételei között első helyen szerepeltek a szőnyegek, tehát a bagdadi kalifák udvarában már a VIII. században örmény szőnyeget használtak. A szeldzsukok a XI. század elején foglalják el Arméniát, így tehát az örmény szőnyegművészetről legalább három évszázaddal korábban van tudósítás.

Krum bolgár király 813—814-ben fogságba hurcolta Adrianopolis (most Edirne) város lakóit, köztük az örményeket is. A zsákmányok jegyzékében első helyen szerepelnek az értékes elrablott örmény szőnyegek. Figyelembe véve, hogy ebben a városban az örmény kolónia 590-ben keletkezett, s az örmények régi tradíciók szerint apáik mesterségét folytatták, ezért a szőnyegművesség már a betelepedésük előtt ismert iparág lehetett.[13] A bagdadi kalifáknak az örmények már a VIII—IX. században szőnyegekkel is adóztak. A természetbeni adók jegyzékében a finom sózott halak, különleges pecsétviasz, lovak és öszvérek mellett 20 darab szőnyeg is szerepel.[14] A X. századból fennmaradt feljegyzések szerint a kalifának 911-ben hét örmény szőnyeget vittek ajándékba. Ezek közül az egyik hatvan könyök szélességű és hatvan könyök hosszúságú volt, s a takácsok ezen az egy szőnyegen tíz évig dolgoztak. (A könyök ókori hosszúság 350 mm-től 550 mm-ig terjedhet.) Ibn Fadhlán arab utazó, aki a kalifátus követségének tagjaként a X. század elején a volgai bolgárok udvarában

járt, leírta, „hogy mindnyájan jurtákban élnek, s csak az a különbség, hogy a fejedelem sátrában ezer személy is elfér, mert óriási és többségében örmény szőnyegekkel van leterítve. A fejedelem közepén álló trónszékét pedig bizánci aranybrokát borítja.”[15] W. Barthold turkológus egyik munkájában említi, hogy Mahmud emír ghaznevida szultán, mikor 1025-ben Turkesztán fejedelemével, Kadür kánnal találkozott, igen sok ajándékot adott át. Ezek között „drága készítésű örmény szőnyeget, uveszeyski szőnyeget és tarkákat”. (Az uveszeyski szőnyegekről eddig nem sikerült megállapítani, hogy kik és hol készítették. Gombos Károly.)[16] V. G. Moszkova közli, hogy a ghaznevida Maszudi szultán a khorasani kormányzótól 1033—34-ben a sok és drága ajándék között örmény szőnyeget is kapott. Ezek szerint az örmény szőnyegek a középkorban a legbecsebb ajándékok közé tartoztak.[17]

Marco Polo XIII. századi tudósítása, hogy az örmények és a görögök készítik a világ legszebb szőnyegeit, nem tűnik túlzásnak.[18] Az itáliai utazó megjegyzését megerősítette és kiegészítette Adam Mez svájci tudós műve az arab kalifátus társadalmi és gazdasági viszonyairól. A. Mez., Die Renaissance des Islams című könyve 1922-ben, Heidelbergben jelent meg. Az ott található fontos adatokat és megjegyzéseket a szőnyegkutatók eddig nem vették figyelembe.

A. Mez a középkori arab és más forrásmunkák kritikai feldolgozása alapján elemzi a textil- és szőnyeggyártás legfontosabb termelési tényezőit. Adatait a következőkben foglalhatjuk össze. Az arab kalifátus területén a IX—X. században a gyapjúszőnyegek között megkülönböztetett perzsa, örmény, bokhara és kisázsiai szőnyeget. A kalifák palotájában a padlót és a falakat örmény szőnyegek díszítették. Örmény szőnyegen trónolt a kalifa felesége és ágyasai a háremben örmény párnákon ültek. Egy vazallus hét örmény szőnyeget ajándékozott a kalifának. S egy bizonyos ékszerészről, aki a X. században Bagdad egyik leggazdagabb embere volt, halála után megjegyezték, hogy csak egy örmény és egy tabarisztáni szőnyege volt. Hasonló tudósítás maradt fenn az egyik kalifa anyjának hagyatéki kincseiről, melyben szintén volt örmény szőnyeg. Azokat a perzsa szőnyeget becsülték és értékelték, amelyek megközelítették az örmény szőnyegek színeinek szépségét. S az örmény szőnyeggel vetekedő szőnyegnek tartották ebben az időben az iszfahani perzsa szőnyeget. Az örmény szőnyegek minőségének egyik legfontosabb oka a kiváló gyapjú volt. Az örmény gyapjút a középkori kereskedelemben a legjobbnak tartott egyiptomi gyapjú után a második helyre sorolták. Az örmény szőnyegkészítmények kiválóságának másik oka a híres örmény vörös festék, a kirmiz, vagy vortan karmir volt. Ez a festőanyag biztosította a szőnyegek különlegesen szép meleg vörösr színét. A festőanyag termelési helyét az utazó arab geográfusok egyöntetűen Örményországban, illetve az Ararat völgyében jelölik meg. Innen szállították a kirmizt Indiáig. A szőnyegeknek látható csodálatos világos és aranyárga színek festéséhez sáfrányt használtak, s ezt az araboktól drágán vásárolták. A középkori szerzők megjegyzik, hogy „a jemeni tevéket teljesen belepte a sárga por a drága tehertől, mikor északra mentek”. Az igazi sáfrány értéke igen nagy lehetett, mert 860-ban a kalifa követe is ezt vitt ajándékba a bizánci császárnak. Termelték még Szíriában, Perzsia déli részén, Médiában és Toledóban is. A kék színt adó indigót az örmények Indiából vásárolták, mert ez volt a legjobb minőségű. Termelték indigót Egyiptomban és másutt is, de ezt kevesebbre értékelték. Kairó szőnyegbázisaiban leginkább a vörös színű szőnyeget kedvelték. A málna színű egyiptomi szőnyeget a helyi kereskedők úgy ajánlották a vevőknek, hogy azok az örmény szőnyegekhez hasonlóak. Adam Mez szemléletesen mutatja be az arab kalifátus életét és társadalmi szokásait. Leírja, hogy Keleten pompásan élni egyet jelentett az elegáns öltözködéssel, a kényelem pedig azzal, hogy a falakat és a padlót szép szőnyegek borítják. A kor hangulatát jellemezve megemlíti egy tizedik századi aszkétát, akit úgy emlegettek, „hogy neki egyáltalán nem volt

szőnyege”. Az örmények mint tapasztalt szőnyegkészítők gyártottak faliszőnyegeket, padlóra teríthetőt, imaszőnyegeket, kisebb és mintás díszítésű láb alá rakható szőnyegeket, különböző méretű rangot jelző párnákat (fej alá, hát mögé vagy ilőpárnának) és derékaljakat. Ezenkívül sokféle textilátut: takarókat, váll- és fejendőket, gyapjú- és selyemruhákat, zsinórokat, öveket — az örmény selyemövek nagyon kelendőek voltak — és hímzőfonalakat is. A. Manandjan akadémikus, aki az ókori és középkori örmény kereskedelmet és nemzetközi kapcsolatait kutatta, A. Meztől függetlenül azonos következtetésekre jutott.[19]

J. Karabacek 1881-ben megjelent könyvében a középkori arab szerzők által következetesen örmény festéknek nevezett kirmiz színező tulajdonságát részletezi.[20] Megfesti a selymet, gyapjút, pamutot és a finom kecskeszort is. Dvin és Artasat örmény városok voltak a festékkészítés központjai. Az arab írók úgy emlegetik Artasat városát, mint „kirmiz várost”, azaz a vörösfesték városát. A festék előállítása az apró élőlényekből (melyet az Ararát völgyében a növényekről gyűjtöttek össze), nagyon költséges volt, ezért megpróbálták más anyagokkal pótolni. A kor ízlése is a kellemes vörös színű örmény szőnyegek elterjedésének kedvezett, mert uralkodó vélemény volt, hogy a vörös az élet színe, a nők, a gyermekek és az öröm színe. Ez jókedvet idéz elő, kitágítja az ember horizontját, ellentétben a feketével, mely beszükkíti azt, és rossz hangulatot vált ki.

A. Riegl ismertetett 1895-ben egy 1202-ben készített örmény feliratos szőnyeget. Tükrében az oszlopok és árkádok felett növényi elemekből kialakított kompozíció látható, melynek alapformája az örmény palmettára nagyon hasonlít. A szőnyeg vörös, kék és aranyossárga színei, a finom növényi ornamentika, az örmény miniatúrákkal rokon építészeti kompozíció, továbbá a szőnyeg mesteri kivitelezése világos képet nyújt a mongol hódítás előtti örmény szőnyegművészetről.[21] V. Temurcsjan munkájában öt darab régi örmény szőnyeget ismertet, s ezek a XII. század elejétől kezdve a XVII. századig készültek. Az örmény szőnyegművészet a középkorban virágzó volt, s ezt a virágzást a szeldzsukok XI. századi, majd a mongolok XIII. századi pusztításai sem tették tönkre. A mongolok uralma alatt a bőr- és textilművészet Örményországban továbbra is élénk maradt. A mongolok az iparosokat külön megadóztatták, s a kovácsok mellett felsorolják az adózó kelmefestőket is, akik úgy látszik jelentékeny jövedelemmel rendelkeztek. (Még a XIX. század végén is kelmefestők festették Arméniaiban a szőnyegek gyapjúanyagát indigóval kékre.) A XIII—XIV. században igen nagy mértékben gyarapodott Örményországban a kolostori földbirtok, s ennek oka az adómentességben keresendő. Az örmény kolostorok mellett könyvmásoló, miniatúrafestő, kőfaragó, kovács, selyemgombolyító és egyéb más műhelyek is működtek. Lehetséges, hogy a kolostori műhelyekben különleges szépségű és nagy szőnyegek is készültek a mongol arisztokrácia részére. Akik fényűzően berendezett sátraikban nagyon sok csomózott szőnyeget is használtak. Ezt más országokból szereztek be, mert ők csak nemezszőnyegek készítették, s érdekes, hogy ez még ma is így van.[22]

Nyugat-Európa irányába az akeleti és az örmény áruk közvetítő kereskedelmét a XI—XIV. században Kilikia bonyolította le. A régi örmény szőnyegek egy része a kilikiai örmény királyságból kerülhetett Velencébe, Genovába, Pisába és Firenzébe, majd onnan a különböző európai városokba. Vannak adatok arról is, hogy 1340—1354 között a németalföldi Brugge város templomának udvarán is árultak az örmények szőnyegeket.[23]

Orosz földön át Svédorszáig a Volga folyam volt az országút. Örmény kereskedő és iparos telepek már a VII—IX. században voltak a mai Kazany város mellett, majd a későbbi századokban Kijevben, Moszkvában, Novgorodban és máshol is.[24]

Abbasz perza sah 1604-ben 27 000 örmény családot telepített át az Ararát vidékéről Siraz és Iszfahan vidékére. Az örmények Iszfahan mellett megalapították

Nor-(Új) Dzsugha városát, mely híres volt kézműiparáról, kereskedelméről és szőnyegekkel bővelkedő örmény templomairól. Itt működtek azok a hivatásos szőnyegkészítő takácsmesterek, akik a középkori örmény szőnyegkészítés tradícióit őrizték.[25]

Az örmény szőnyegek történetének áttekintése után foglalkoznunk kell a sárkányos örmény szőnyegek mintázatának néhány kérdésével. A sárkányos szőnyegek eredetéről sokféle nézet alakult ki. A szakirodalomban F. R. Martin 1908-ban Londonban megjelent könyvében fejtette ki először álláspontját a sárkányos szőnyegek örmény eredetéről, s a legkiválóbb példányok keletkezését a XIII. századra helyezte. A kiváló specialista érvei ma is helytállóak, de abban az időben szokatlanul újak voltak. H. Jacoby és A. U. Pope 1923-ban, illetve 1925-ben írt munkáikban megpróbálták Martin túl merészenk tűnő érveit megcáfolni.[26] Később A. Sakisian, H. Kurdian, V. Temurcsjan, V. Abramjan, Sz. Davtjan, Z. Hofrichter és mások kutatásai megerősítették a sárkányos szőnyegek örmény eredetét.[27] A mai álláspont szerint ezek a szőnyegek nagyon régiek, lehetséges, hogy egyes példányok XIII—XIV. századiak, a későbbiek mintázata megőrizte a korábbi századok középkori díszítőműveit és ornamentika kincsét.

A sárkányok és más mesebeli állatok ábrázolásának kérdésében a kutatók között nagyjából egyöntetű álláspont alakult ki: ezeket a motívumokat kínai eredetűeknek tartják, átvételüket az ázsiai népeknél a XIII—XIV. század közötti időre teszik. Hangsúlyozzák a mongolok, a közép-ázsiai török népek átadó szerepét. Mások lényegesen tartják, hogy nemcsak a kínaiak adtak át művészi motívumokat az ázsiai népeknek, hanem vettek is át — például a perza művészettől és a vele rokonságban levő kaukázusi kultúráktól is — formai és tartalmi jegyeket. Az eddigi szőnyeg kutatásokban alig vették figyelembe a kaukázusi népek ősi kultúráját és a kellestől nagyobb szerepet kapott a külső hatások megemlézése. Ezért most a Kaukázusban őshonos örmény nép művészetéből azokat az analóg példákat kell kiemelni, amely szoros kapcsolatban volt a középkori örmény textil- és szőnyegművészettel. Ilyen díszítőmotívum a sárkány és a kígyó is, továbbá a különféle madarak és növényi mintázatok.

N. Marr és I. Szmirnov orosz tudósok például 1909-ben örmény és grúz területen i. e. II. évezredből származó visapokat (halszerű-kígyóformájú) kőszobrokat találtak. Az örmény Aragac hegységben talált visap hossza 506, magassága 97 és vastagsága 56 cm. A lakosság a termékenység, az állattenyésztés, a földművelés és az éltető víz védelmezőjeként tisztelte a visapokat. B. B. Piotrovszkij, M. Abegjan, G. Kapancjan, és A. Mnacankjan szovjet tudósok foglalkoztak a visapokkal — a sárkányok ábrázolásával. Az ábrázolások tüzetes vizsgálata felveti a következő kérdést: ezek a lények pozitív, vagy negatív szimbolikát hordoztak-e? A vélemények eltérőek, de az bizonyos, hogy a kaukázusi visapok kapcsolatban vannak egy sereg más élőlény és szimbólum megjelenítésével. A visapokon rendszerint jelen van az életfa mint az élet jelképe és keletkezése a földön. A bika a kaukázusi népek áldozati állata, a termékenység és az életerő megtestesítője. Fejét, szarvát rontás ellen és a termőföld védelmében magas fákra rakták fel. A középkori örmény és grúz templomok falain bika vagy ökörfejet ábrázoló domborművek, freskók, a művészién kiképezett könyvekben miniatúrák láthatók. A bika az örmény mitológiában harcol a kígyó-sárkány ellen. A gömbszerű díszítmény a bikafején a termékenység jele — az esküvői alma, melyről a Szaszuni David c. középkori örmény eposzban is említés történik. A golya a földműveléssel és a tavasszal, s a sárkányok elleni harccal függ össze. A hal ábrázolása a visapokon azt szimbolizálná, hogy minden élőlény keletkezését a víztől nyerte. Az örmény mitológia legnépszerűbb hőse, a sárkányölő Vahagn is a tengerből született. A kígyósárkány az örmény nép hiedelme szerint a gonosz erők megtestesítője. Ellene harcol a bika, a golya, a mitikus hősök, Ara és Vahagn. Ezt a gazdag képlettanyagot dolgozta fel az örmény építészeti kísérő dekoratív szobrászat,

a kő- és fafaragás, a textil- és fémművészet, de legsokoldalúbban az örmény könyvművészet. [28]

A babilóniai világteremtés eposza szerint a dolgok kezdetén a sötét és zürös ósvíz, a Tiámát hullámozott. Mikor az istenek nekiláttak, hogy rendezett világot alkossanak, akkor Tiámát ádáz gyűlölettel támadt ellenünk. Magára ölti a sárkány vagy a hétfejű kígyó és más szörny képét, kígyókat és más szörnyeket szül. Az istenek reszketnek tőle, csak Marduk, aki a fény, a hajnal és a tavaszi nap istene, nem, megvív vele és így ő lesz az első az istenek között. Marduk ketté vágja a sárkányt (Tiámátot), mint egy halat, az egyik feléből lett az ég, a másikkból a föld, megteremtette a holdat, napot, csillagokat, növényeket és az állatokat, s végül az embert. Marduk Babilonnak ősi város-istensége volt, s ez a teremtes-mitosz származott át a bibliába, hol az összörny (leviathan) fejeit zúzzák szét, Mihály arkangyal viaskodik az óskígyóval, melyet ördögnek és sátánnak neveznek, de ide sorolható Szent György lovag sárkánnyal vívott harcának legendája is.

B. Piotrovskij az urartui kultúra és vallás elemzése során ír egy sárkányfejű-szárnyaslóról, s ugyancsak a fenti tudós mutatott rá az asszír és babilóni művészet hatásaira. A babilóni ábrázolásokon a bikák, az életfára kapaszkodó kecskék, a két vadállat között álló emberalak, a két állat felett lebegő, kiterjesztett szárnyú sas mellett ott van a sárkánykígyó képe is. Az örmények már az i. e. V. században szállítottak lovakat, bort, drágaköveket, fát, rezet és vasat Babilóniába. Megismerkedhettek ezekkel a művészi díszítmenyekkel, s mindez hatással lehetett az ábrázolásaikra. [29]

Érdekes az örmény mitológia legjelentősebb alakjának — a pogány örmény pantheon Herakleszének — Vahagnnak kultusza is. Ő az örmény mitológiában „a sárkányok kiirtója” jelzöt kapta. Vahagn az ég, a föld, a tűz és a víz (a világ négy elemének) a fia. Hősi harca a nap győzelmét jelenti a sötétség (a visap-sárkányok) felett, azaz a jó küzdelmet a gonosz ellen. M. Abegjan akadémikus irodalomtörténeti művében rámutat, hogy a nép leplezetében azért jelenik meg Vahagn a villámlás, mennydörgés és a vihar kíséretében, mert a földművelő nép számára ez jelzi az életet adó esőt, a sárkány-visap pedig eltakarja a napot, elzárja az emberek elől az életet vizet. A víz — érthetően — időtlen idők óta életfontosságú egy olyan országban, mint Örményország, ahol öntözés nélkül a földművelés nem létezhet. A visap-sárkány kultusz az idők során változásokon mehetett át, de Abegjan szerint nem volt a jó génusza. [30]

I. A. Orbéli akadémikus középkori örmény mesegyűjteményében bemutatja, hogy a sárkány az örmény nép meséiben azzal a gonosz földesúrral azonosul, aki sárkány képében ölt testet, magas várban lakozik, forrás mellett tanyázik és nem engedi használni a vizet. Ezzel a népet megfosztja a terméstől, éhségre és pusztulásra ítéli. (Arméniaiban a föld- és a vízhasználat joga az uralkodó osztályokat illette meg.) Az örmény mitológia és népmese azt mutatja, hogy a kereszténység III. századi győzelme előtt a sárkány már nem annyira kígyószerű, mivel a történetek kifejezett sárkányokról maradtak fenn. Hasonló példákat a szomszédos Grúziában is lelhetünk. [31] A szoborszerű többezeréves visapok átvezetnek az örmény művészettörténetbe, ahol bőségesen találhatunk példákat a sárkányok megjelenítésére.

B. Arakeljan összegyűjtötte a IV—VII. századi örményországi korai keresztény domborműveket, mert ezek az örménység pogány korszakából nagyon sok művészi ábrázolást megőriztek. Ezek a domborműveken oroszlán, párdúc, zerge, bárány, kecske, ló, bika, ökör, borjú, vadkan, medve, szarvas, őz, kígyó és visap-sárkány látható. Nagyszámban különféle madarak: griff, sas, páva, galamb és kisebb madárkák, s nagyon gazdag növényi és geometrikus ornamentikák. Megemlítendő, hogy a szőnyegek a sárkányok mellett mindig szerepelnek egyéb állatok (ezek is néha felismerhetőségig stilizáltak) és madarak is. A sárkányok kisebb számban kaptak helyet a templomokat díszítő domborműveken, ez azonban érthető is, hiszen, mint láttuk, a sárkány a sátánt testesíti meg.

A VII. században épült Irind templomot egy kisebb kecske fejű, kígyósárkányszerű állat díszítette. A domborművekben páratlanul gazdag 915—921 között épült Aghtamar szigeti Szent Kereszt-templom falát teljesen elborítják a reliefsben megőrzött középkori történetek, eposzok és mesék. A templom építésze Manuel mester volt, aki olyan mesés történeteket faragtatott ki, ahol a hős sárkányokkal viaskodik, s az örmény egyház harcos szentjei legyőzik a sárkányt, s Jónást is egy ilyenféle hal-sárkány nyeli el. Ugyancsak a fenti templomon látható egy érdekes, 1325-ben készült dombormű, hol oroszlán, szfinksz, ember és sárkány ábrázolás van. Egy másik érdekes domborművet N. J. Marr régész fedezett fel, aki a század elején a középkori Örményország elpusztult fővárosában, Ani-ban az ásatási munkálatokat vezette. A város középkori falain, az egyik bástyán, bikafejet lehet látni két sárkány között. Marr szerint ezek főnemesi családok címerállatai és eredetük a törzsi társadalmi állapotokra vezethetők vissza. Lehetséges, hogy a régi örmény szőnyegek jellegzetes és állandóan ismétlődő mintázata, azaz a két sárkány és közöttük levő madárakból, apró kettős kígyótestből, valamint növényi díszítmenyekből álló furcsa díszítmény egy középkori címer főúri szőnyegek alkalmazott változata. A múzeum nagyméretű szőnyegen (ltsz. 1966) a tükörben látható mintázat egyes elemei bikafejre is hasonlítanak, ez utóbbi díszítményt két szarvas veszi körül. A Géghard kolostor XIII. századi barlangtemplomaiban is látható egy olyan címerábrázolás, ahol egy bikafej kötélen tart két oroszlánt, ez alatt egy sas körmei között báránykát fog, de számunkra az a legérdekesebb, hogy az oroszlánok farka sárkányfejen végződik. [32]

A legtöbb régi örmény szőnyegen (és az Iparművészeti Múzeum újonnan szerzett örmény szőnyegén is) a kígyóábrázolás valamilyen formában jelen van. Valószínű, hogy ezek pogánykort idéző és óvó célzatú talizmánok. N. M. Tokarszkij leningrádi építész egy V. századi örmény templom romjain élethű kígyóábrázolásokat talált, s a mellette levő temetőben a XII—XIII. századi sírköveken is kígyóábrázolások vannak. N. J. Marr szerint a kígyó a jó génusza lehetett és a sírköveken történő kifaragása egyet jelent a sirt őrző lélek megjelenítésével. A. I. Jakobson is megemlíti, hogy a Tatev kolostorban 895-ben épült székesegyház falain van egy-egy emberi arcot két oldalról körülfogó kígyóábrázolás. [33]

Az örmény néprajz gazdag és szemléletes tájékoztatást nyújt a kígyó- és sárkánykultuszról. Az örmények felfogása szerint a kígyók barátai és ellenségei lehetnek az embernek. Az örmények valaha hittek abban, hogy ha a kígyó száz éven át egyetlen egyszerű sem látott embert, ebben az esetben olyan nagyra nő, hogy sárkány — örményül visap — lesz belőle. Viszont ha emberrel találkozik, úgy megfogvatkozik. Az örmény földművesek udvarában még a XX. század elején is lehetett nyugodtan élő sikló-kígyókat látni, akik bántatlanul mozoghattak és velük a gyerekek játszottak. Az örmények úgy vélték, hogy minden háznak, családnak kell hogy legyen „jölleke” és az általában kígyó képét ölti magára. Ez a jóságos lélek legtöbbször amolyan fúró-faragó kézműves. Ha a tető, a fal, illetve a pince felől titokzatos zajokat és neszeket hallunk, úgy ezeknek a jöllekeknek a működését észleljük.

A gonosz lelkek felvehetik magukra a mérges kígyók és sárkányok külsejét is. Vannak olyan kígyók is, akik az emberre csak bajt, bánatot és szerencsétlenséget hoznak. Ezekről óvakodni kell és elhárítani ármánykodásukat. Az örmény anyák a gyerekek ruhájára és sapkájára apró, színes gyöngyökkel kígyó- és skorpiómintákat hímeztek, azt hitték, hogy ez megvédi mindenféle betegségtől és kígyómarástól. A felnőttek kígyóbőrt hordtak a ruha- és a sapkabélelésbe bevarrva, ugyancsak kígyómarás és kínzó fejfájás ellen. Ha a bárányt kígyó csípte meg, olyan vízzel itatták és locsolták le, amibe „kígyógyöngyöt” tettek. Vaszpurkan vidékén és máshol is mesélik, hogyan került ez a bűvös erővel bíró gyöngy az emberek kezébe. „A kígyók királya káprázatosan ragyogó, éjjel világító gyöngyös fejéket viselt. Egyszer a patakra ment, hogy szomját oltsa, s valaki orvul leverte fejéről díszes gyöngyös koro-

náját. Azóta a gyógyító erejű, apró gyöngyöket onnan halássza ki a nép."

Khorenei Mózes szerint a visapok (sárkányok) „szűzlányokat” és „büntelen ifjakat” követeltek áldozatként, majd elmondja, hogy I. Tigran örmény király legyőzte a sárkányok nemzetségét, a médeket és az Ararat lábához telepítette őket. Ezért nevezik ezt a vidéket sárkányok fészkeinek. A médek idők folyamán örményekké váltak. Totemjük a sárkány volt, s bizonyos, hogy emiatt nevezték őket az örmény krónikások következetesen sárkányfajzatoknak. Ugyancsak I. Tigran volt a sárkányölő melléknevet viselő örmény Héraklész, Vahagn atyja, aki legyőzte a vizet elorzó sárkányokat. A bajt hozó sárkányokat engesztelni kellett, ezért a magas hegyekben kőfaragványokat (visap) állítottak fel. A házat őrző kigyók tiszteletére az esküvő alkalmával a fiatal pár köteles volt különleges és csak erre az alkalomra szóló táncot járni, hogy őket és a születendő gyermekeiket „a ház jó-
lélke” vegye védelmébe. Ez az esküvői szokás mégma is él.

Sz. Davtján szövegkutató 1975-ben, Jerevánban megjelent könyvében átfogó képet nyújt az örmény szövegek különböző fajtájáról. Bemutatja az Európában örmény Szilé-szőnyeg néven ismert ún. „Odzakarpet-et” („Kigyós-szőnyeg”). A szőnyeg egész felületét geometrizált, apró kigyómotívumok borítják. A szőnyeg színe általában vörös, sárga és kék színekből áll. Az Iparművészeti Múzeum tulajdonában levő Szilé-szőnyegen a fenti színeken kívül még barna, sötétzöld, lila, rózsaszín és csontszín is van. (I. tsz.: 20 883.) Érdekes, hogy a szőnyegen a kigyócskákon kívül még madarak, szarvasok, lovak és kutyák rajza is látható. Sz. Davtján szerint ezek a szőnyegek a Van-tó vidékén, a Karabag hegységben és a Arabkir örmények lakta falvaiban készültek. Az örmények XVII. században már gyártották ezt a szőnyegfélést Zili városában, és innen e szőnyegféléseknak.

Az egyik legérdekesebb ábrázolási alanya az örmény művészetnek — elsősorban a középkori miniatúrafestészetnek — az aralez. Az ókori örmények elképzelése szerint ez egy olyan mondabeli lény volt, melynek elsődleges megjelenési formája félig ember, félig kutya, s szerepe szerint a jót testesíti meg. A pogány örmények hitték abban — de még a kereszténység győzelme utáni évszázadokban is, bár Arméniában már 303-ban a kereszténység államvallás lett —, hogy ha az aralezek az igaz ügyért elesett hősök sebeit megnálták, úgy azok újra életre keltek. Aralezeket ábrázolnak a bronzkori szobrocskák és ezek valószínűleg temetési szertartás tárgyai lehettek, de őrzi ezeknek a kutyaszerű lényeknek az emlékeit nagyon sok középkori miniatúra és egyéb kéziratokat ékesítő dísz. A guszán-ok — népi énekmondók, akik egyben színészek, táncosok és komédiások is voltak — elmaradhatatlan színészi kelléke volt a kutyafejű bot, ez idővel kigyótestű-kutyafejű kellékre változott át. Érdekes nyomon követni, hogy a XIII. század elejétől kezdve a keresztény világnézet nyomására, hogy alakul át ez a volt pogány hiedelem, a jót megtestesítő kutyafejű aralezből a sátáni gonoszt jelképező, kísértő kigyóvá, míg kései megjelenési formájában a kutyafejű sárkánnyá alakult át.

Arról is említést kell tenni, hogy az örmény szőnyegekben a sárkányok és kigyók mellett a különböző madarak, ezenkívül a szarvasok és oroszlánszerű állatok is megtalálhatók. A múzeum 19 664 I. tsz. nagyméretű örmény szőnyegén az elnyúlt testű, ugró szarvasok mellett szintén madarak láthatók. A madarak a pogány örmény hit szerint a győzedelmeskedő nap szimbólumai. A Nagy Tigran (i. e. 95–55) örmény királyt ábrázoló, szép veretű pénzérmén is látható a király koronáján a két madár és a madarak között a nap sugarai. A VI. században épült Ptgni templom kőfaragványain a madárkák alakja olyan szépen megformált, hogy az bármilyen textilán is elképzelhető. Madaras ábrázolást láthatunk az Arsakida örmény királyi dinasztia IV. századi Aghtz-ben fennmaradt sírboltján is. Az Ecsmiadzin melletti híres Zvartnóc körtemplom VII. századi domborművein a királyi hatalom jele, a sas látható. Madaras és körkörös textilmintázat látható Gagik király és kíséretének ruháin is a X. századi Aghtamar templom reliefjein. [34] A népművészet is őrzi ezt a motívumot (Zangezur vidékén és máshol is) a női

fejkötőkön a két madárka vagy a két galamb között ott van a csillag vagy virág. Anahit örmény istennő kedvenc madara szintén galamb volt. Az ókori örmény királyok pénzérmén a királyi hatalmat jelképező madarakként, főleg sasok és sólymok szerepelnek.

A legtöbb régi örmény szőnyeg elmaradhatatlan díszítőmotívuma valamilyen fa, annak ágai, virága vagy termése, Arméniában bizonyos fajtájú fákat vallásos tisztelet övezett még a XX. század elején is. N. Emin történész értelmezte a pogány örmények vallását és vallásos hiedelmeit, munkájában megemlíti, hogy Arméniában sok helyen volt szent liget. Különös tisztelet övezte az ezüst nyárfát és más polypafát. A szent ligetek papjai a falevelek susogása alapján jósoltak a zárandokoknak. Az ókorból tizenhárom olyan város, falu és település neve maradt fenn, ahol a pogánykorszakban szentélyek voltak. Arnavir is szent város volt (a mai Szárdarabád mellett), hol egész ligetet ültettek be ezüst nyárfával. Szent város volt Artasat, Ani (vára) Edessza, Astisat, Bagaran is. Az életfa, a palmaág, a friss ágak, a virágok és a gyümölcsök kultikus tisztelete az örmény művészetek minden ágazatában megtalálható. A pogány örmény pap az embereket, a háziállatokat szentnek tartott fák tavaszi frisságaival azért érintette meg, mert ez az életörömet, a bőséget, a termékenységet és az egészséget jelképezte. Az Iparművészeti Múzeum nagyméretű régi örmény sárkányos szőnyegén (I. tsz.: 19 664) látható fák formája az Ararat hegység völgyében mindenhol megtalálható magasba törő nyárfa alakjával teljesen egyező, de kultusz tárgya volt a jávorfa és a platánfa is.

Itt csak említés történhet az örmény iparművészet egyik legérdekesebb ágazatáról, mely szoros kapcsolatban lehetett a textil- és szőnyegművészettel. Az örmény khacsar-ok (kökeresztek) tömegesen a IX–X. századtól kezdve terjedtek el. A rajtuk levő csipkefinomságú növényi, geometrikus, állatfigurás és -jelenetes díszítmények ókori és középkori mintakincset tartalmaznak. A kökereszteken látható ornamentikák közvetlen rokonságban vannak a régi örmény sárkányos és palmettás szőnyegek mintakincsével. A szőnyegek tükrét és keretét kítőltó virágos és geometrikus díszítmények — a sárkányok, madarak, és egyéb állatok soha nem szerepelnek egyedül — nemcsak a khacsarokon, hanem az örmény templomok falát díszítő építészeti dekoratív mintakészletben is felfedezhetők. Száznál több középkori örmény kőfaragó nevét a kökeresztek feliratai őrítették meg. Momik meséről tudjuk, hogy a XIV. században élt, több khacsart maga faragott ki, de épített templomot, festett miniatúrákat és készített szobrokat is. Lehetséges, hogy tervezett szőnyeget is, mivel Keleten ma is készítenek a művészek mintalapokat a kőfaragók, könyvkötők és takácsok részére. [35] Az örmény szőnyegek nem spontán jellegű népművészeti alkotások, hanem megtervezett műhelymunkák és kiválóan dolgozó hivatásos mesterek készítményei. Ezt igazolja a szőnyegek mintázatának előre megtervezett bonyolult kompozíciója. Valószínű, hogy a takácsok művészi mintalapokat kaptak és ezeken a csomók bekötése, továbbá a színek alkalmazása ki volt jelölve. Műhelymunkára utal a szőnyegek nagy mérete, a gypjúfonalak tökéletes festése és az ornamentikák tudatos alkalmazása is.

Az örmény könyv- és miniatúraművészet organikus kapcsolata a művészek többi ágazatával nem szorul különösebb bizonyításra. Ez a művészeti ágazat rendkívüli nagy eredményeket ért el a geometrikus, növényi és élőlényeket tartalmazó ornamentikák kialakításában. Ebben a nagyszerű ornamentika készletben ott van az örmény föld, Európa és Kelet népeinek művészi mesevilága, s mindez könnyedén, izléssel és nagy kulturáltsággal kivitelezve. Nagyon sok anyag áll rendelkezésre, ezért csak a legjellemzőbbeket lehet bemutatni.

S. Nersessian és A. Szvirin is bemutat olyan XIII. század közepén készült örmény miniatúrákat, ahol egy kifejező tekintetű férfi portrét keretező árkádban két elnyúlt testű párdúc és középen egy összetekeredett szép testű gímszarvas van. A négyszögletes díszítmény két felső sarkát egy-egy kaukázusi szárnyassarkány tölti ki testüket pikkely fedí, farkuk csomóba tekeredett, s a háttér szőnyegszerű mintázat borítja. Nem hiányzanak

a miniatúrákról az örmény munkákon szokásos pávák, virágzó fák és madárkák ábrázolásai sem. A két szerző által publikált miniatúra alig különbözik egymástól. [36]

A fentiek szerint az ősi örmény mintákra támaszkodó állatábrázolások már a mongolok inváziója előtt jelen voltak az örmény művészetben. Ezek a miniatúrákon semmiféle mongol vagy kínai hatás nincsen. Az örmény művészek ezeket az állatábrázolásokat otthonosan alkalmazták a könyvművészetükben. A miniatúrák formai és tartalmi jegyei teljesen örmény jellegűek. Mem állnak közvetlen rokonságban a perzsa vagy más iskolákkal, mert ezek a keresztény világnézet és az emberi humánus képi megnyilvánulásai. A jövőre nézve ez a virágzó művészet lehetőséget rejt az új stílusok alkotó módon történő elcsatolására, s ez a mongolok uralma alatt bekövetkezhetett.

S. Nersessian, L. Durnovo, A. Szvirin és L. Azarian is foglalkozott egy XIII. századi örmény miniatúrával, amelyet valószínűleg a kilikiai Torosz Roszlin miniatúrafestő készített. A pazar színekben pompázó és dús mintázatú miniatúrán Krisztus képmását két szürke és két kék színű kínai égitutya őrizi a félelmetes tatott száju vörös színű perzsa sárkányoktól. A kék színű kínai égitutyák elhelyezése a képen mesteri, mert farkasszemet néznek a fenyegető sárkányokkal. Ez a miniatúra sem igazolja a mongol–kínai művészeti stílus betörését, illetve felerősödését az örménység művészetében. Csak azt mutatja, hogy a kilikiai művész ismerte a kínai égitutyák óvó szerepét, a perzsa sárkányok pedig — az örmény egyházi felfogás szerint — legveszedelmesebb ellenségei voltak az örmény függetlenségnek és a keresztényi hitnek, s ezek a sárkányok a perzsa asszimilációt szimbolizálták. [37] Figyelembe kell venni, hogy az örmények már jóval a mongol hódítás előtt megismerhették a kínai sárkányt, a főnixet, a kilint (egyszarvút) és a teknősbékát. A VI. században az örmények fővárosában Dvinben felkelés zajlott le, s a levert lázadás vezetői Bizáncban kerestek menedéket és kínai selymet vittek magukkal ajándékká a bizánci udvarnak. Dvin már ebben az időben híres kereskedőváros volt, s az ide érkező kínai selyemmel együtt az örmények a különféle kínai mintákat is megismerhették. [38] A történelmi feltételek hiánya miatt ezek a mintázatok nem kerülhettek felszínre és nem szoríthatták ki még részben sem a régi kaukázusi és perzsa típusú állat- és sárkányábrázolásokat. A mongol megszállás után is csak lépésről lépésre kerülhettek be az örmény művészek és kézművesek ábrázolásaiba a kínai jellegű mintázatok.

Dzsingisz kán 1211-ben kezdi meg hadjáratát Kína ellen és 1279-ben befejeződik Kína meghódítása, s a mongol dinasztia uralma 1368-ig tart. A mongolok uralma alapján a kínai művészet legerőteljesebb hatása a közel-keleti országok művészetére a XIII–XIV. században ment végbe. A kínai művészet jelképeinek átvételét egy sereg tényező elősegíthette, ezek közül az a legfontosabb, hogy a kaukázusi népek művészetében a mitikus állatok szintén ismertek voltak, legfeljebb az értelmezésük tért el. A kínai művészetben a sárkány a császári méltóság jelvénye, s ez a disztiményszerű elsősorban a császárt illette meg. A sárkány mint az uralkodói hatalom szimbóluma a Han-kor (i. e. 206-i. u. 220.) óta ismert volt. A sárkány a vizek, folyamok és termést hozó esők istene, s szoros kapcsolatban van a földműveléssel. Ezenkívül a teremtető erő és az égtájak közül Kelet és Kína szimbóluma. Vietnámban, Japánban és Koreában a sárkányábrázolásoknak hasonló tartalma van. A kínai sárkány nem gonosz, nem kell ellene harcolni és legyőzni. Ezzel ellentétben az ókori Görögországban a jó és a rossz kettős értelmezését jelenti, s érdekes, hogy Arméniában is a kígyónak szintén kettős jelentése van. A sárkány-kígyó az ókori Egyiptomban a gonosz erő megtestesítője és a démonok iskigyók képét öltik. A keresztény ikonográfiában is egyértelműen a sátánt jelképezi. A régi örmény sárkányos szőnyegek mintázatában a két sárkány és a sárkányok között egy teknősbéka alakú disztiményszerű törvényszerű kompozíció. Ez a disztiményszerű ismétlődik a szőnyeg tükrén, míg a bordűrön a mintázat teljesen kaukázusi jellegű. A szőnyegekben látható sárkányok nem hasonlítanak a lángot lehelő

hétfejű sárkány szokványos alakjához. A csomózott szőnyegekben a sárkányok teste függőleges helyzetű, geometrizált síkdisztiményszerű, viszont rokonságban vannak a kínai iparművészeti tárgyakon látható hasonló disztiményszerűekkel. A teknőc alakú mintázat összehasonlítása már nem ilyen egyszerű, mivel csak külsődleges formai hasonlóság áll fenn, s nem bizonyos, hogy ez a kompozíció teknőst ábrázol. A teknőc a kínai művészetben a hosszú élet jelképe, s a sárkány leszármazottja, más értelmezésben a paráznság szimbóluma. Az ókori Egyiptomban a teknőc (és a disznó) tisztátalan állat és a teknőc a napisten ellensége. A kaukázusi örmény ornamentika kincs jelentéstartalmának elemzése komoly eredményeket adott az építőművészet, a miniatúrafestészet és más művészeti ágak kutatásában, ez azonban a szőnyegművészetben még nem történt meg. A kínai sárkány alakjához sokféle nézet tapad, mégis a legvalószínűbb, hogy átvétele elsősorban a hatalom szimbólumaként történt. S az átvétel vonatkozhat nemcsak a mongol uralom idejére, hanem a középkor későbbi századaira is, mivel elképzelhető, hogy a perzsa sahok udvara is kedvelte a hatalom szimbolikáját cimerszerűen jelképező sárkányos mintázatú örmény szőnyeget. [39]

A mongolok hadai 1221-ben megszállják Örményországot. Az új történelmi helyzetben a távol-keleti művészetek hatása felgyorsul. A hódítók egyre nagyobb mennyiségben adhattak megrendeléseket (adó vagy áruszállítás formájában) az örményeknek, s ezek feltétlenül befolyásolták az örmény textil- és szőnyegkészítést is. Az örményeknek a középkorban kiváló politikai és kereskedelmi kapcsolataik voltak nemcsak a Közel-Kelet, de Távol-Kelet államaival is. A kilikiai Örmény Királyság követségei többször megfordultak a mongolok birodalmában. Sőt 1236–1254 között kényszerűségről szerződést is kötöttek a mongolokkal. Kitudó iparáról és élénk kereskedelméről híres Kilikia jól ismerhette a mongolok ízlését és szokásait, s valószínűleg igyekezett azt teljes mértékig kielégíteni. A XIII. században örmény hittérítők is működtek a mongol birodalom területén és az Isszik-Kultó partján örmény kolostor állott. [40] Amilyen mértékben hullott szét a mongolok hódításon alapuló birodalma, úgy csökkent a távol-keleti művészetek hatása, s a kaukázusi népek művészetében újra a hazai tradicionális elemek kerültek túlsúlyba, de gazdagodtak a távol-keleti művészetek eredményeivel. Kilikia 1375-ig őrizte meg függetlenségét, amíg az egyiptomi mamelukok le nem típták, a sárkányos szőnyegek készítése nem valószínű, hogy ezek után itt folytatódott. Készíthették azonban ezeket a szőnyeget Nyugat- és Kelet-Arméniában is, és ez a földrajzi szétszórtság nehezíti meg ezeknek a művészi termékeknek helyhezkötését. [41]

F. R. Martin túl merésznek tartott XIII. századi keltetése után a régi örmény szőnyeget teljesen önkényesen áttették a XIV–XV. századba, majd a még óvatosabban a XVI., illetve a XVII. századba. Itt azonban elváltak egymástól a történelmi tények és a műtárgyak stílusa, azaz származása és ismert tényekhez való kötődése. Martin az örmény szőnyegekben felismert kínai művészeti hatást figyelembe véve — a kaukázusi örmény művészet jegyei mellett — a mongolok uralmának idejére tette ezeknek a műtárgyaknak a keletkezését, s ez a XII–XIV. század. Lehetséges, hogy a Timuridák dinasztiája a XV. század elejéig megőrizte izlésbeli igényeinek körében a hódító mongolok által valószínűleg kedvelt szőnyegfajtákat. Ez kutatásra vár. Nagyon kevés megbízható adat áll rendelkezésre, ezért a szőnyegkutatásban elterjedt a tapasztalatokon alapuló módszer, de az összehasonlítás — a gazdag tapasztalatok mellett is — tévútra vezethet. Az örmény szőnyegek színezése nagyon régi receptúrák alapján történhetett, s azt tudjuk, hogy az örmény kirmizzel való festést már a XVIII. század végén és a XIX. század elején elfelejtették. A szőnyegek mintázata régies mintakincset őriz, gyapjú anyaga száraz és törékeny, alaposan lekopott, s ha nem középkori eredetű, úgy lehetséges, hogy ezek az archaikus jellegű szőnyegek középkori ornamentikákat őriznek és néhány száz éves másolatok. Amíg a modern vizsgálati módszereket kialakítják, addig a történelmi adatok pontos mérlegelésére és a stílusok

összehasonlítására vagyunk utalva. Nagy óvatosságra van szükség, mert a múzeumok szőnyegtáiraiban nagyszámban őrzött szőnyegek közül túl sokról alakult ki az a vélemény, hogy a XIX. században készült, s könnyen lehetséges, hogy ezek között nagyon sok jóval régebben keletkezett szőnyeg van.

Az örmény szőnyeg rokonságban van az azerbajdzsán és a dagesztáni szőnyegekkel. [42] Kaukázus régi városai és egyben piaci centrumai nem őrizhették meg a múlt századig az örmény szőnyegelnevezéseket, mert Kuba, Semaha, Berda, Susa, Kazak, Tbiliszi és Jereván bázaraiban árusította szőnyegét minden szőnyegtermelő. Az egymás szomszédságában élő kaukázusi népek sok művészi motívumot átvettek egymástól, s bár termékeik megkülönböztethetők, mégis egy-egy mintázat eredetének tisztázása némelykor lehetetlen, mert az itt élő népek közkincese lett.

A. U. Pope, H. Jacoby szerint ezek a szőnyegek a kaukázusi Kuba város környékén keletkeztek. Ennek az állításnak csak az a része helytálló, hogy ezek a szőnyegek rokonságban vannak a Kuba vidéken keletkezett munkákkal is, de még mélyebb stílusbeli egyezéseket lehet kimutatni a régi örmény szőnyegek és a későbbi Kazah, Karabagh, Sirván, sőt Dagesztán szőnyegek között is. Az amerikai kutatók közül Ch. G. Ellis egy lépéssel előbbre áll, mert felismerte az előbbi tény, de ő sem fordít gondot a kaukázusi népek történetének, néprajzának és különböző művészeti ágának mélyebb megismerésére, ezért a tengeren túli kaukázusi szőnyegkutatást az egyhelyben topogás jellemzi.

A. Hangeldian itáliai szőnyegkutató szerint a XV–XVII. században a Karabagh hegységben és Sirván vidékén működtek azok a királyi műhelyek, ahol a perzsa főurak megrendelése alapján készítették régi mintázatú örmény szőnyeget. Valószínűleg páter Krusinszki lengyel utazó közléseit dolgozta fel, aki Abbasz sah uralkodásának idejében (a XVII. században) járt Perzsiában és láthatta a főúri szőnyegműhelyek működését a Karabagh hegységben és Sirván vidékén. Bőven szolgáltat hasonló adatokat Adam Oleárius német utazó könyve is az örmények, azerbajdzsánok és perzsák szőnyegkultúrájáról. [43] A kaukázusi szőnyegek néhány csoportja egyenes rokonságban van a régi örmény sárkányos, palmettás és növényi motívumú szőnyegekkel, s ez a rokonság annyira nyilvánvaló, hogy egyszeri látásra is érzékelhető. Ez természetesen vonatkozik a szőnyegek mintázatára, színskálájára és formájára is. Lehetséges, hogy ezek a főúri műhelyek és a nagy piaci székhelyek igényei befolyásolták a szőnyegkészítőket. A régi örmény szőnyegek és a múlt században készült egyéb kaukázusi szőnyegek közötti stílusbeli rokonságot egyként mutatja, hogy ezek a szőnyegek rusztikusak és nem naturalisták. A régi perzsa szőnyegekben látható állatábrázolások finomkodóak, mint olyan erőteljes és szőnyegszerű kompozíciók, mint az örmények munkái. A törökfajú népeket akadályozta a sárkányábrázolásban a saját felfogásuk és ízlésük, mert az iszlám világában a IX. századtól kezdve az élőlények ábrázolása általában véve tiltva volt. S a képzeteik között sem igen szerepeltek sárkányok, inkább más erős állatok. Például a huszonnégy türkmén törzs totemje között sincs sárkány. [44] A mongolok sem régen, sem manapság nem készítettek csomózott szőnyeget. Bizánc görögségének e szőnyeg stílusa minden szépsége mellett is „barbárnak tűnhetett”, nem valószínű, hogy az anatóliai vagy egyéb közel-keleti városokban ők gyártották volna. Ezért ezt a szőnyegtypust minden értékes tulajdonsága a kaukázusi és ezzel rokon kulturális területre utalja, s örmény eredetét igazolja. Ez azonban távolról sem jelentheti azt, hogy ezt a típusú szőnyeget csak a Kaukázusban készítették. Gyárthatták Nyugat-Arménia városaiban (a mai Anatóliában), Kelet-Arméniában (ma az Örmény SzSzK), sőt Irán területén is, azaz mindenhol, ahol nagyobb örmény kézműves- és kereskedőtelepek voltak. [45]

A régi kaukázusi szőnyegek iránti megnövekedett érdeklődést mutatja, hogy a washingtoni Textilmúzeum

50. évfordulójára e szőnyegfajtából reprezentatív kiállítást rendeztek. A kiállítás katalógusát Ellis, Ch. G. ismert amerikai szőnyegszakértő írta. (Early Caucasian Rugs, Washington, 1975. 112 p.)

A katalógusból kiderült, hogy a Textilmúzeum jelentékeny régi kaukázusi szőnyeggyűjteménnyel rendelkezik, mert az 1975. november 11-én megnyitott kiállításon (a kiállítást 1976. március 6-án zárták be) bemutatott 37 darab szőnyeg- és szőnyegrészletből 28 darab a Textilmúzeum birtokában van, 7 darabot más múzeumoktól és 2 darabot magángyűjteményből kértek kölcsön. Ezek a számok azt mutatják, hogy a rendszeres gyűjtés eredményeként, a legszebb régi kaukázusi szőnyegek az USA-ban találhatók.

A tudományos kutatás szempontjából nézve a kiállítás egyetlen újabb tényezője, hogy a korábbi álláspont szerint, melyet elsősorban A. U. Pope és H. Jacoby vallott, mivel ők e szőnyegfajta keletkezését a Kuba városra és vidékére helyezték, ma már az amerikai kutatás ezeket a szőnyeget majdnem az összes kaukázusi szőnyegtermelő körzetekkel rokonságba hozza. Sirván, Semaha, Karabagh (Susa) híres szőnyegtermelő tájait jelöli meg a szerző a szőnyegek keletkezési helyének, egyes daraboknál néha két, esetleg három vidéket is. Mindez azonban a több évtizedes kutatómunkát figyelembe véve nagyon sovány eredmény, s nem ad eligazítást a kaukázusi népek szőnyegművészetének többézer éves fejlődésére vonatkozólag és úgy tűnik, hogy régi, ismert adatokat és tényeket ismételnének.

A tengeren túli szőnyegkutatás egy részére a történeti, közgazdasági, néprajzi, építészeti, képző- és iparművészeti analógikus anyagok mellőzése a jellemző. Ezért a leíró jellegű elemzések és mintázatok stílusának összehasonlítása nem visz közelebb a kaukázusi népek szőnyegművészetének mélyebb megismeréséhez. A kaukázusi népek szőnyegművésze nem a XVII. századdal kezdődött, s lehetséges, hogy az amerikai múzeumi gyűjtemények régi kaukázusi szőnyegei is jóval régebbiek, bár a jelenlegi álláspontjuk szerint a gyűjtemény XVII–XIX. századi darabokból áll. A kutatás elmaradottságát jelzi, hogy a kaukázusi szovjet köztársaságok Arménia, Azerbajdzsán, Grúzia, Észak-Kaukázus stb. és a szovjet tudományos, művészeti és múzeumi intézmények e tárgyra vonatkozó rendkívüli gazdag anyagát nem ismerik. Úgy látszik, a tengeren túli művészeti kutatás e vonatkozásban önmagát „vasfüggönnyel” vette körül, ezért több évtizedes hátrányba került az európai (német és angol) kutatókkal szemben, akik közül az angolok és a németek igen nagy energiákkal dolgoznak, hogy újabb és jelentékeny ismeretekre tegyenek szert, s rendszeresen utaznak a Szovjetunióba (a szovjet keleti köztársaságokba), ahol baráti és segítő fogadtatásban részesülnek.

Az Iparművészeti Múzeum Nagytétényi Kastélymúzeuma első ízben mutatja be a keleti szőnyegek kedvelőinek a múzeum legszebb régi örmény szőnyegeit. (1976. december 5-től 1977. március 5-ig.) A kiállítás célja az örmény szőnyegművéség történetének vázlatos ismertetése és az érdeklődés felkeltése a kaukázusi népek szőnyegművészetének kutatása iránt. Magyarországon kedvelt volt ez a szőnyegfajta, s a kiállítás után remélhetjük, hogy lappangó régi örmény és egyéb kaukázusi szőnyegek kerülnek elő. A ritka örmény szőnyegek mellett bemutatunk egyéb örmény szőnyegkülönlegességeket is, például kigyómintás szövött örmény Szilé szőnyeget („Odza karpét”), tevé- és lótarakókat. Az örmény szőnyegművészet befolyását magán viselő kaukázusi szőnyegek közül láthatók lesznek a Cseláberd („Adler Kazak”, azaz „Sasos kazak”), Kuba város vidékén készült örményes rajzú szőnyegek, ezenkívül az egész Kaukázusban jól ismert és készített szumák szőnyegek.

Gombos Károly

- 1 Örmény sárkányos szőnyeg. XVII. sz. Iparművészeti Múzeum. Leltári szám: 75,220,1.
- 2 Cs. K. Az Andrassy-gyűjtemény. (A tiszadobi és a tökete-rebesi Andrassy-kastélyok berendezései, képei és szőnyegek 1930. december 1-2-án történt árveréséről.) A Műgyűjtő, Budapest, 1930. 11. 334, 339.
- 3 Gombos, K.: Les tapis anciens arméniens. *Ars Decorativa* 3. Budapest, 1975. 41–59.
- 4 Dvatián, Szerik, *Armenian Pileless Carpets*. Yerevan, 1975. 62 p. T. XCV.
- Az örmény, orosz és angol nyelven kiadott munka hézagpótló, mert a szakirodalomban alig tárgyalt szövött szőnyegekkel foglalkozik, s ezen belül a neves kutatóknak ismerteti az örmény „odzakarpet” – „kigyósszőnyeg” keletkezését is.
- 5 Idem: Les tapis anciens arméniens. *Ars Decorativa* 3. 42.
- 6 Piotrovsky, B. Karmir-Blur. Leningrad, 1970. 1–24. 1–115.
- Ball, Katharine M., *Decorative Motives of Oriental Art*. London, 1927. 171, 219–221.
- A fenti szerző szerint is a kigyókultusz Babilonból származott át Perzsiába. A zoroasztrikus tanok alapján Ormuzd és Ahrimann a világosság és a sötétség, azaz a jónak és a gonosznak a megtestesítője. Ahrimann létrehozója minden rossznak a földön, vetélytársa Ormuzdnak, aki az istenek atyja, az ég, a föld, a nap és a hold megteremtője s minden jónak az okozója. A sötétség és gonoszság erőit a sárkányok és kigyók – Ahrimann teremtményei – testesítik meg. Ez a zoroasztrikus felfogás a pogány örmények hitvilágát is teljesen áthatotta és művészetiükben kifejezést nyert. Az örmény mitológia hőse Vahagn (az örmények Heraklésze) legyőzi a sárkányokat, ezért állandó jelzője, hogy „sárkányölő”. Ball, M. K. nem tárgyalja ugyan a kaukázusi népek művészetét, de értelmezései ide is vonatkozhatnak. G. K.
- 7 Мартиросян, А. А. Армения в эпоху бронзы и раннего железа. Ереван, 1961. 311. XXXII.
- Хачатрян, Т. С. Материальная культура древнего Артика. Ереван, 1963. 134–136.
- 8 Herodotos, *Történeti könyvei*. Ford. Geréb József. Budapest, 1892. I–III. 85–86, 197–198.
- 9 Темурчан, В. Очерк истории армянского ковроделия. Известия Академии Наук Армянской ССР. II. 99–116. Ереван, 1952.
- 10 Мочалов, В. Д. Крестьянское хозяйство в Закавказье к концу XIX в. Москва, 1958. 491.
- Кустарная промышленность на Кавказе. I–II. Тифлис, 1902–1903. I. 71. – II. 135.
- Исаев, М. Д. Ковровое производство Закавказья. Тифлис, 1932. 224.
- Ахмедов, А. А. Ковры Армянской ССР. Москва, 1952. 5. I. 53.
- Толстов, С. П. Очерк общей этнографии. Москва, 1960. 130.
- 11 Руденко, С. И. Культура населения Горного Алтая в скифское время. Москва–Ленинград, 1953. 352.
- Руденко, С. И. Древнейшие в мире художественные ковры и ткани. Москва, 1968. 131.
- Алиев, Иггар, *История Минди*. Баку, 1960. 38–39.
- Гафуров, В. Г. История иранского государства и культуры. Москва, 1961. 5–37.
- Hübel, R. G. *Ullstein Teppichbuch*. Frankfurt M. 1972. 14–24.
- Arakel Patrik, *Costumes arméniens*, Yerevan, 1967. 4.
- Xenophon, *Anabasis*. Ford. Fein Judit. Budapest, 1968. 146–152, 265–269.
- 12 Фавстос Бузанд, *История Армении*. Ереван, 1953. 124–129. 1908. 108–109, 325, 410–411, 468–486.
- Адонц, И. Армения эпохи Иустиниана. Санктпетербург, 1908. 108–109, 325, 410–411, 468–486.
- Brosset, M. Orbelian, S. *Historie de la Siounie*. I–II. Petersbourg, 1864–1886. I. 18–23.
- 13 Темурчан, В. С. Искусство армянских ковров. Историко-этнографический очерк. Ереван, 1955. 179–198.
- 14 Kremer, A. *Culturgeschichte des Orients unter den Chalifen*. Wien, 1875–1877. I. 342–343, 353, 358. II. 278, 288, 297, 317, 325.
- 15 Крачковский, И. Ю. «Путешествие Ибн-Фадллана на Волгу». Москва–Ленинград, 1939. 117.
- 16 Barthold, W. *Turkestan Down to the Mongol invasion*. London, 1928. 282–284.
- 17 Мошкова, В. Г. Ковры народов Средней Азии. Ташкент, 1970. 235.
- 18 Marco Polo, *Il Milione*, Milano, 1955. XV. 41.
- „In Turcomania ha tra generazioni di gente. L'una gente sono turcomanni, e adorano Malcometto, e sono sempre genti, e hanno sozzo linguaggio, e stanno in montagne e in valle, e vivono de bestiame, e hanno cavagli e multi grandi e di grande valore. E gli altri sono ermini e greci, che dimorano in ville e in castelli, e vivono d'arti e di mercanzia; e quivi si fanno i sovrani tappeti del mondo e di piu bel colore. Favisi lavoro di seta e di tutti colori.” Marco Polo tot nagyon sok szőnyegtanulmányban tévesen idézik, mert ő könyvében kifejezetten a kiváló örmény és görög szőnyegekről beszél és nem más fajtáról, s Turcomania alatt nem a mai Türkmen Szovjet Szocialista Köztársaságot érti, hanem Kisázsia.
- 19 Mez, Adam, *Die Renaissance des Islams*. Heidelberg, 1922. 405–441.
- Манандян, Я. А. О торговле и городах Армении в связи с мировой торговлей древних времен. Ереван, 1954. 107, 212–213, 218, 229–230.
- 20 Karabacek, J. *Die Persische Nadelmalerei*. Susandechird Leipzig, 1881. 41–42.
- 21 Riegl, A. *Ein Orientalischer Teppich vom Jahre 1202 N. CHR.* Berlin, 1895. 33.
- 22 Бабалян, Л. О. Социально-экономическая и политическая история Армении в XIII–XIV веках. Москва, 1969. 54–62, 320–331.
- Гумилев, Л. Н. *Древние тюрки*. Москва, 1967. 70–74.
- Гордлевский, В. Государства селджукидов Малой Азии. Москва–Ленинград, 1941. 198.
- Györfy, Gy. *Napkelet felfedezése*. Juliánus, Plano Carpini és Rubruk útjelentései. Budapest, 1965. 277.
- 23 Микаелян, Г. Г. *История Киликийского Армянского Государства*. Ереван, 1952. 180.
- Барсегов, Ю. Г. Борьба Киликийской Армении против пиратства в Средиземном море. АН Арм. ССР. 73/3. 71–84. Ереван, 1973.
- 24 Geijer, A. *Oriental Textiles in Sweden*, Copenhagen, 1951. 139.
- Тихомиров, М. Н. Средневековая Россия на международных путях. (XIV–XV вв.) Москва, 1966. 105–106.
- 25 Adam Olearius, *Viszontagságos útja az orosz földön át Perzsiába*. Budapest, 1969. 174, 186, 237–238, 259, 269, 275.
- 26 Martin, F. R. *A History of Oriental Carpets before 1800*. London, 1908. 115.
- Jacoby, H. *Eine Sammlung orientalischer Teppiche*. Berlin, 1923. 35–83.
- Pope, A. U. *The Myth of the Armenian Dragon Carpets*. *Jahrbuch der Asiatischen Kunst* II. 147–158. Leipzig, 1925.
- 27 Sakisian, A. Les tapis arméniens. *Revue des études arméniennes*. I. 121. Paris, 1920.
- Idem: Les tapis a Dragons (Extrait de la Revue Syria, 1928). Paris, 1928. 238–256.
- Idem: L'Inventaire des tapis de la Mosquée Yéni-Djami de Stamboul, (Extrait de la Revue Syria, 1931), Paris, 1931. 368–373.
- Kurdian, H. *The Armenian Costumes by Father Hatzuni*. Venice, 1923–24. 470.
- Idem: Kirmiz. Venice, 1932. 31–43.
- Idem: The Rugs and Armenians. Venice, 1947. 160.
- Temurcsjan, op. cit. 99–116.
- Hofrichter, Z. *Armenische Teppiche*. Wien, 1937. 5–28.
- Schürmann, Ulrich, *Caucasian Rugs*, Braunschweig (1964), Plate 92, 93.
- Beattie, May, H. *The Thyssen-Bornemisza Collection of Oriental Rugs*. Castagnola–Switzerland, 1972. Plate XI.
- Sotheby's, *Catalogue of Islamic Rugs and Carpets from the 16th to 19th Century*, London, 1976. Plate 36.
- Абрамян, В. Армянские ковры. «Армения». Ереван, 1973. 3/23.
- Давтян, Серик, Армянские ковры. Гос. Музей Искусства Народов Востока – Москва. Москва, 1970. 34–35.
- Ledacs Kiss, Aladár, *Armenische Teppiche*. Heimtex (Herdorf), 1968. X–1969. III.
- 28 Марр, Н. Я. – Смирнов, Я. И. Вышапи. Ленинград, 1931.
- Абалян, Н. История древнеармянской литературы. I. Ереван, 1948. 18–35.
- Мнацаканян, С. И. О каменных стелах «вышапах» и мифологии драконоборства. Известия Академии Наук Армянской ССР. 52/5. 73–100. Ереван, 1952.
- Капанян, Г. О. О каменных стелах на горах Армении. Ереван, 1952. 51.
- Лисициан, Сруби, Старинные пляски и театральные представления армянского народа. Ереван, 1958. 338–358.
- 29 Пиотровский, В. В. Кармир–Блур. I. Ереван, 1950. 34.
- Пиотровский, В. В. Кармир–Блур. III. Ереван, 1955. 9.
- Пиотровский, В. В. Ванское царство (Урарту). Москва, 1959. 151–157.
- Delitzsch, Frigyes, *Babylonia és a Biblia*. Budapest, 1903. 30–33.
- Klengel-Brandt, E. *Utazás az ókori Babilonba*. Budapest, 1973. 63–77, 85–89, 103–108, 156–170.
- 30 Abegjan, M. op. cit. 18–35.
- Эмин, Н. Очерк религии и верований языческих армян. Москва, 1864. 10–72.
- Всеобщая история Степаноса Таронского Асохика по прозвищу писателя XI столетия. Пер. Н. Эмина. Москва, 1864. 215–230.
- Szongott, K. *Chorenci Mózes Nagy-Örményország története*, Szamosújvár, 1892. 298.
- Neumann, K. Fr. *Az örmény nemzet irodalomtörténetének kisértelme*. Ford. Ávéd Jakab. Pest, 1869. 144.
- 31 Орбели, И. А. Избранные труды. I. Москва, 1968. 249.
- Хачатрян, Я. Армянские сказки. Москва–Ленинград, 1933. 295–315.
- Карапетян, Г. О. Армянский фольклор. Москва, 1967. 3–9, 179–181.
- Гоян, Г. Театр древней Армении. I–II. Москва, 1952. I. 331–332.
- Езник Кохбашки, Книга опровержений (о добре и зле). Пер. В. К. Чалоян, Ереван, 1968. 172.
- Аминашвили, Шалва, *История грузинского искусства*. Москва, 1963. 309–310.
- Шервашидзе, Л. А. Ко вопросу о средневековой грузинской светской миниатюре. Тбилиси, 1964. 136–141.
- Барамидзе, А. Г. Грузинская литература. Тбилиси, 1968. 12–13.
- Джанашия, С. История Грузии. Тбилиси. 1946. 99–101.
- Gopcsa, I. *Örmény regék*. Budapest, 1911. 21–38.

- 32 Аракелян, Б. Сюжетные рельефы Армении IV—VII вв. Ереван, 1949. 117.
Мнацаканян, С. И. Архитектура армянских притворов. Ереван, 1952. 62—71.
Марр, Н. О. раскопках и работах в Ани летом 1906 г. Санкт-Петербург, 1907. 19—20.
Ростовцев, М. И. Срединная Азия, Россия, Китай и звериный стиль. Прага, 1929. 18—19.
Der-Nersessian, S. — H. Vahramian, Aghtamar, Milano, 1974. 113.
33 Токарский, Н. М. Джервер II. Вохджаберд. Ереван, 1964. 12—27, 45—48.
Якобсон, А. Л. Очерк истории зодчества Армении V—XVII веков. Москва—Ленинград, 1950. 62, 55—90.
34 Op. cit. Les tapis anciens arméniens. 41—59.
Arakel Patrik, op. cit. 5.
Mnatzakanyan, S. — Stepanyan, N. Architectural Monuments in the Soviet Republic of Armenia. Leningrad, 1971. 68. 1—108.
35 Azarian, L. Armenian Khatchkars, Yerevan, 1973. 27—31. 1—213.
36 Der-Nersessian, Un Évangile Cilicien du 13^e Siècle. Revue Des Études Arméniennes. T. IV. Paris, 1967. Pl. IX. Fig. 1—2.
Свириин, А. Н. Миниатюра древней Армении. Москва—Ленинград, 1939. 55.
37 Dournovo, L. A. — Drampian, R. G. Miniatures Arméniennes. Erevan, 1967. 218—219.
Азарян, Л. Киликийская миниатюра XII—XIII вв. Ереван, 1964. 133.
Мушегян, Н. А. Денежное обращение Двина по нумизматическим данным. Ереван, 1962. 50.
Чалоян, В. К. Армянский ренессанс. Москва, 1963. 16.
Kalandarian, A. A. Material culture of Dvin 4th—8th centuries. Yerevan, 1970. 41.
39 Rosztovceff, M. I. op. cit. 18—19.
Miklós, Pál. A sárkány szeme. Bevezetés a kínai piktúra ikonográfiájába. Budapest, 1973. 140—146.
Большая Советская Энциклопедия. Т. 21. 309. Москва, 1953.
Seichi Mizuno, Bronzes and Jades of Ancient China, Tokyo, 1959.
161. A. Lung, Jade Pendant of Dragon Shape, One Pair, Lgth 6,4 cm. 500—200 B.C. Found in Chin-tsu'n, Lo-yang.
40 Бартольд, В. В. Туркестан эпоху монгольского нашествия. Москва, 1963. I. 572.
41 Az örmény szőnyegek történetének kutatását megnehezíti, hogy az elmúlt évszázadban Anatóliában lezajlott pogromok során az írott forrásanyagok is megsemmisültek. Újabb anyagokat tártak fel:
Зудалайн, М. К. Армения в первой половине XVI в. Москва, 1971. 45—58.
Парсаян, В. А. История армянского народа 1801—1900 гг. Ереван, 1972. 133—141.
Нерсисян, М. Геноцид армян в османской империи. Ереван, 1966. 560.
Керимов, Л. Азербайджанский ковер. I Баку—Ленинград, 1961. 16—22.
42 Chirkov, D. — Gamzatov, R. Daghestan decorative art. Moscow, 1971. 200—270.
43 Hangeldian, A. E. Tappeti D'Oriente. Milano, 1963. 187—230.
Ellis, Ch. G., Early Caucasian Rugs. Washington, 1975. Fig. 5, 13. Plate 1, 6, 25, 29, 34.
44 Маршик, Б. И. Согдийское серебро. Москва, 1971. 80—81.
Kerimov, L. Folk Designs from the Caucasus. New York, 1974. 120.
Moshkova, V. G. Die Teppiche der Völker Mittelasiens. Hamburg, 1974.
45 Raphaelian, H. M. Rugs of Armenia. Their history and art. New York, 1960. 87.
Az ismert szőnyegszakértő és ornamentika kutató utolsó művében elsősorban a sárkányok és más ornamentelek eredetét kutatja. Az iráni, kínai hatás mellett felveti az indiai és más kultúrák befolyását is.
46 Köszönetemet fejezem ki az értékes tanácsokért és fordításokért Sz. Davtjan, T. Sz. Kazarjan, Sz. Rosztomjan, T. Igitjan, K. N. Juzbasjan, V. A. Bdojan szovjet kutatóknak, Vida Tamás és Szalmási Pál (Budapest) armenológusnak.

A szőnyeg technikai analízise:

1. Örmény sárkányos szőnyeg, XVII. sz. Iparművészeti Múzeum.
Levéltári szám: 75 220, 1.
Mérete: 202 × 285 cm.
Láncfonál: világosbarna gyapjú, két Z szál, S sodratú.
Vetülék: pirosgyapjú, egy szál, Z sodratú.
Csomó: jördesz
Csomósűrűség: 1020 dm² kb.
Sörtemagasság: 4 mm.
Csomószélesség: 3 mm.
Oldalszegély: hiányos.
Alsó és felső vége: hiányos.
Színei: borvörös, csontszín, lila, sárga, aranysárga, közepkéék, türkizöld, sötétbarna.
A technikai adatokat és rajzokat Farkasvölgyi Zsuzsanna textilrestaurátor készítette.

FÜGGELÉK:

A vortan karmirról. A középkorban széles körben ismert volt a keleti textilművességben és a kereskedelemben egy festőanyag, melyet az örmények rovarokból készítettek, s ezt örményül vortan karmirnak (vörös rovarnak) nevezték. A szomszédos népek ezt a festéket örmény vörösnek, a bizánciak örmény bíbornak, az arabok pedig örmény kirmiznek nevezték. A középkori arab írók közül Al-Iszrahri, Ibn-Haukai, Al-Mukaddaszi (X. századi utazó arab geográfusok) és mások is említik a híres örmény vörös festéket és az ezzel készült különböző finom szőnyegkészítményeket.

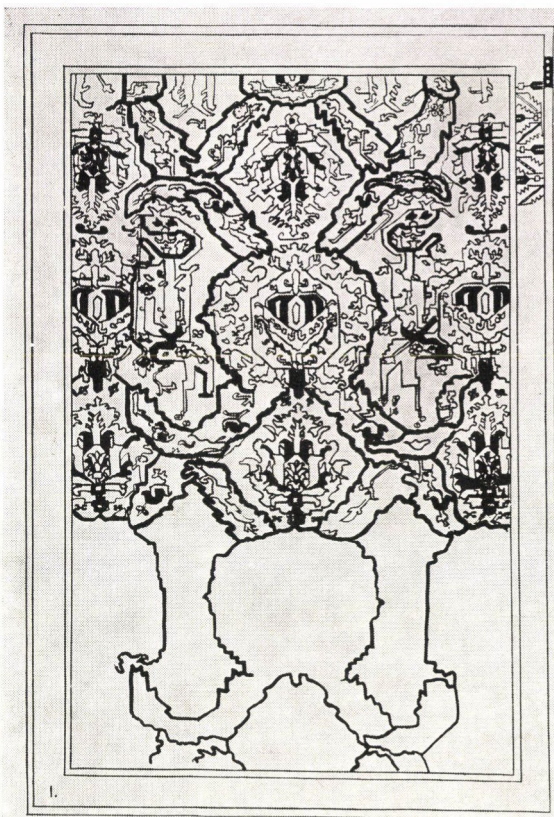
Az örmény vortan karmir festéket egy fűféléken élő rovarból állították elő. Ez a rovar (Porphyrophora hamelii) Arméniában az Ararát hegység völgyében — az Októberi, az Ecsmiadzini, a Maszisi és az Ararati körzetekben — a szikes növényzeten kb. 3200 hektáron ma is ugyanúgy megtalálható, mint a középkorban. A hím hossza 2—4 mm, a nőstény hossza 10—12 mm, ez utóbbi szélessége 6 mm, s alakja gömbölyű és színe vörvörös. (Ez a rovarfajta előfordul Mexikóban, Lengyelországban és mint láttuk, Arméniában is. A kosenill elnevezés az olasz kocsinyilla, azaz a malac nevéből vette eredetét, mivel a festéket adó rovarok alakja a malacokra hasonlít.)

A vortan karmirból készült vörös festékeket az örmények és a velük szomszédos népek már az ókorban is használhatták. Valószínű, hogy ezzel voltak festve azok a gyapjú kelmék is, amit Szargon asszír király i. e. 714-ben a Van-tó vidékén levő Muszaszírban — a Hajk templomából és szentélyéből — zsákmányként magával vitt. Az örmények a pogány korszakban az esküvői szertartásnál bíborvörösre festett fonott szalagot és övet használtak.

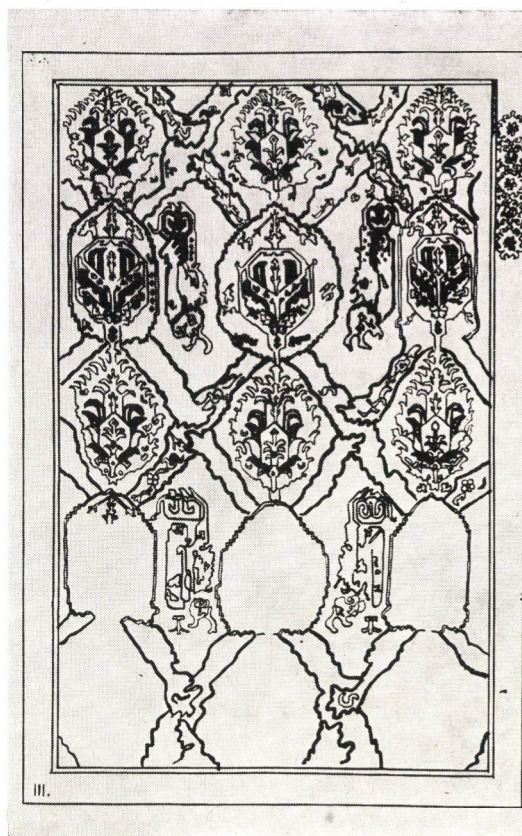
A kereszténység Arméniában 303-ban államvallás lesz, s az előbb említett szokás a keresztény korszakra is áthagyományozódott, bár eleinte a papság — mint régi elítélt pogány szokást, a szerelem és az élet örömeinek szimbólumát — elítélte. A pogány örmény templomok szentélyeit és szobraikat bíbor színű függönyök és leplek borították, s ez a színű ruha csak az uralkodókat és a főpapokat illette meg. A középkori Szűz Mária-ábrázolásokon sok esetben ragyogó vörös színű ruhákat láthatunk, s ez nem véletlen, mert az örmény miniatúrákészítő művészeknek az örmény egyház elő is írta, hogy az istenanya ruháját uralkodói fenséget jelző színnel is kihangsúlyozza.

A vortan karmir (ebből keletkezett a karmazsin, azaz a sötétvörös szövet elnevezése) színezőanyagból nemcsak vörös, hanem más egyéb színárnyalatokat is készítettek. Ezt szemléletesen bizonyítják a középkori örmény miniatúrák, ahol a festményeken látható színek tisztasága, mélysége, fénye és tartóssága meglepő. Használták ezt az anyagot italok színezésére, gyógyszerek alapanyagának, gyógyítottak vele kard és kopja ejtette sebeket s ízületi bántalmakat.

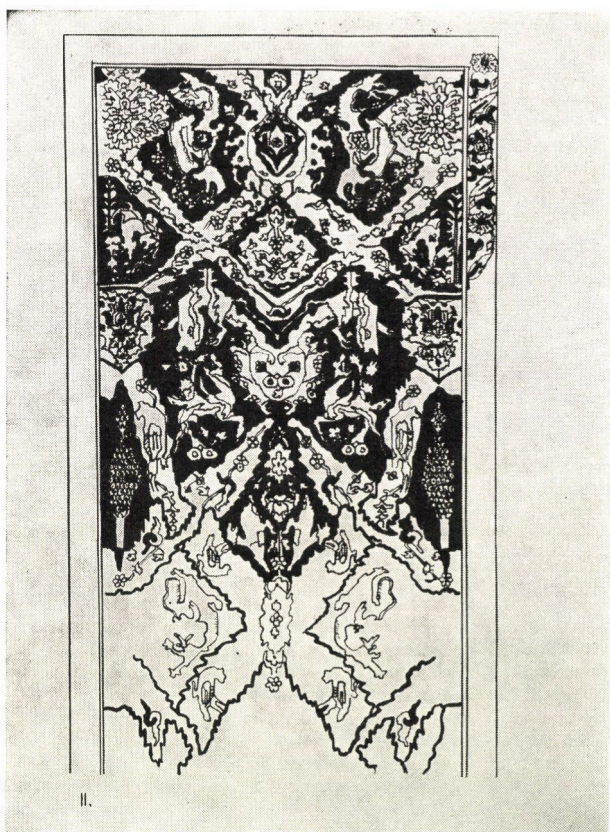
A vortan karmir festék készítése a textilgyártmányairól híres középkori örmény városokban Dvinben, Artasatban és Aniban volt. Előállítását ismerhette minden háziasszony, aki vásznat szőtt, illetve szőnyeget készített, mert a rovarok gyűjtésével foglalkoztak, s töredékes tudósítások maradtak fenn arról, hogy a rovarokat összegyűjtés után kiszáritják és rézedényekben tartják. A vortan karmirral való kereskedést a kaukázusi Berda (ma Barda) és Dvin város piacán nagyban folytatták, s egyes adatok szerint Bagdadban ezzel az anyaggal festették a



I. Örmény sárkányos szőnyeg rajza. XVII. sz. Ltsz.: 7940.



III. Örmény sárkányos szőnyeg rajza. XVII. sz. Ltsz.: 75 220, I.



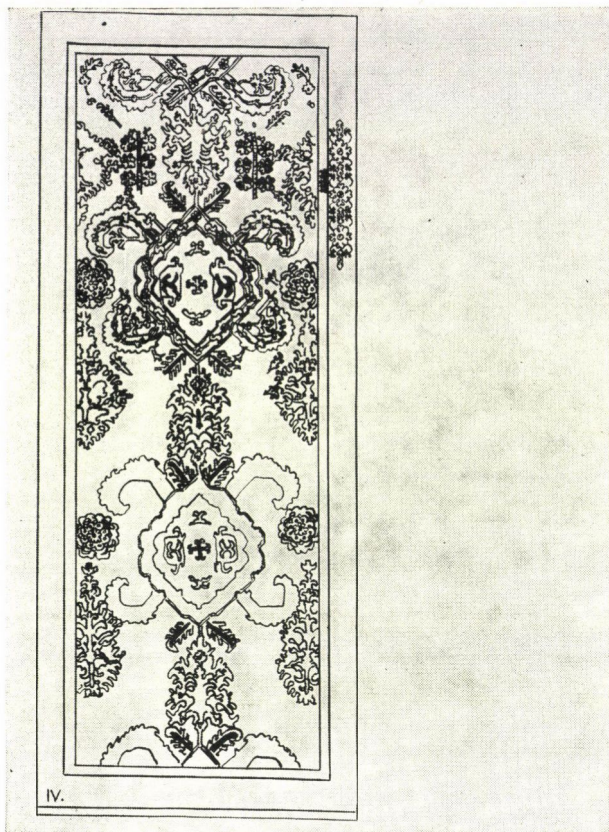
II. Örmény sárkányos szőnyeg rajza. XVII. sz. Ltsz.: 19 664.

selyem kelméket. A vortan karmir és a festőbuzér jövedelmező kiviteli cikk lehetett. Baladzori (IX. sz.) arab utazó az ókori alapítású Artasat örmény várost „kirmiz városnak” nevezte, mert ebben a városban igen nagy mennyiségben állították elő ezt a kitűnő festéket.

A festék előállítása költséges lehetett és ezért igyekeztek mással pótolni. Az apró rovarok összeszedése fáziszó munkával járt, s festéket csak a szárnyatlan nőstényekből lehet készíteni. Egy kg örmény vortan karmir festékhez csak 50 000 rovar szükséges, a kisebb mexikói rovarból már kb. 155 000, a lengyel földön található jóval kisebb rovarból pedig kb. 335 000 darab kell. Hoszrov Galfajan jereváni vegyész-mérnök irányítása alatt működő kutatócsoport az elmúlt években sikeresen kísérletezett ennek az elfelejtett színezőanyagnak előállításával. Egy kg élő rovarból 40–50 gramm értékes festéket tudtak gyártani, ez az anyag kb. két kilo gyapjúfonál megfestésére elegendő. Most azon fáradoznak, hogy a vortan karmir festéket ipari méretekben tudják gyártani.

E középkori festék hírneve olyan nagy volt, hogy Arménia történelmi nevezetességeit az 1828 utáni években részletesen leíró Sopen, I. orosz történész is foglalkozott vele. Megírva, hogy a festéket adó rovar az Ararát völgyében, az Araksz folyó mindkét partján fűszálakon él. Némely helyen olyan mennyiségben fordul elő, hogy „a föld mintás szőnyegnek tűnik”. Valószínű, hogy a szerző a festéket adó rovarok tömegét maga is látta.

Nem teljesen tisztázott, hogy a festék készítmódját a XIX. század elejére teljesen elfelejtették-e, vagy ha a festék előállítása nem is volt általános, egyesek ismerték-e még a középkori vortan karmir gyártásának titkát. A kaukázusi szőnyegek történetének egyik alapos kutatója, Iszájev, M. D. 1932-ben megjelent könyvében azt írja, hogy a Karabag hegységben és Arménia egyéb más területein is a régi szép szőnyegekben kosenillt használtak, esetleg festőbuzérral keverve, lehetséges, hogy a régi



IV. Örmény palmettás és skorpiós(?) szőnyeg rajza. XVII. sz. Ltsz.: 24 462.

kaukázusi szőnyegek megcsodált hamvas vörös színeket ezzel a festékekkel állították elő. Nem tisztázott, hogy ez a festék import anyag volt-e, vagy helyi termék.

Kelet-Arménia Oroszországhoz való csatolása után (1828) a vortan karmir kérdésével foglalkoztak az orosz hatóságok is. Rozen báró, Arménia helytartója azt a feladatot kapta, hogy gyűjtsön adatokat erről a festékről és ezt küldje el Pétervárra. Az ecsmiadzini archimandrita, Szaak Ter-Grigorján közreműködésével összegyűjtöttek három pud rovar és azt elküldték a tartományi kormányzóknak, Bebutov hercegnek. Ez azonban csak nyersanyag volt, s belőle a festékanyagot a zsiradékból nem sikerült elválasztani. Az érdeklődés továbbra is fennállt, mert vortan karmir elnevezés alatt hangzatos kereskedelmi megjelöléssel — „Ararati vortan” — 1858-ban piacra is került, sőt, Tifliszben (ma Tbiliszi) a tőzsdén is jegyezték, de ez sem volt teljesen kész festék. A nagy érdeklődést kereskedelmi érdekek és nem kulturálisak idézték elő, mivel ezekben az évtizedekben rendkívüli sok szőnyeget vásároltak fel a belső orosz piac és külföld részére is, fejlődőben volt az egész textilipar és a nyersanyagokkal való ellátás elsőrendű fontosságú volt.

Irodalom:

Шопен, И. Исторический памятник состояния Армянской области в эпоху ее присоединения к Российской империи. Санктпетербург, 1852 г.

Исаев, М. Д. Ковровое производство Закавказья. Тифлис, 1932.

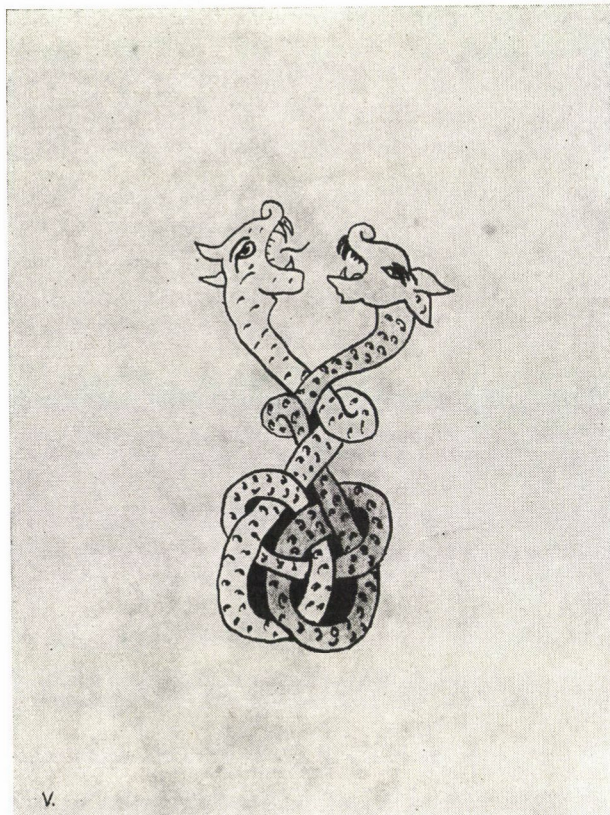
Хечумян, Б. Вордан Кармир, «Армерия» № 4. 28—30. Ереван, 1974.

A „Szent Jobb-szőnyeg”. E tanulmány befejezése idején volt alkalmam tanulmányozni és tudományos elemzést készíteni a legszebb és valószínűleg legrégebbi örmény sárkányos szőnyegek egyikéről, a budapesti Szent István

Bazilika ún. „Szent Jobb-szőnyegéről”, melyet jelenleg az esztergomi Keresztény Múzeumban őriznek.

A szőnyeget az egyházi nyilvántartás örménynek és XV. századi keletkezésűnek tünteti fel. Mérete régi adatok szerint 250 × 530 cm. (A pontosabb mérés szerint szélessége 232 és 248 cm között ingadozik, hossza pedig 535 cm.) A műtárgyat adatai alapján gróf Andrássy Gyula vásárolta a XIX. század végén Firenzében egy másik szőnyeggel együtt. A szőnyegek Schmidt Miksához (a neves gyűjtőhöz) kerültek, dr. Balogh István 1948 körül vásárolta meg a műkereskelemből, majd tőle került a szőnyeg a Bazilika tulajdonába. A Szent Jobb ereklyét éveken át e szőnyegen mutatták be.

A szőnyeg anyaga finom gyapjú. Tapintása, mint általában a nagyon régi szőnyegeké, érdes, kemény, száraz és kopott. A szőnyeg hátoldala teljesen lekopott. A műtárgy az apróbb szakadásoktól és kopásoktól eltekintve ép, de nagyon poros és piszkos, ezért a szőnyeg remek színei nem tudnak kellően érvényesülni. A szőnyeg valaha nagyobb restauráláson mehetett keresztül. Valószínűleg még gróf Andrássy Gyula vásárlása előtti években, tehát a XIX. század utolsó évtizedeiben. A restaurálást kitűnő szőnyegtakácsok végezték, mert a kikopott részek kiegészítő pótlása nagyon jól sikerült. A szőnyeg új részei rajzban és kiegészítésben összhangban vannak a régi eredeti résszel, a restaurált részek mégis azonnal felismerhetők, mert az itt felhasznált fonalak festése már nem volt tökéletes és az újonnan restaurált részek sörtéje erősen kifakult. Ez azonban a szőnyeg művészi értékét egyáltalán nem csökkenti. A szőnyeg jordeszes csomózású, egy négyzetdeciméteren 1554 csomó van. A csomózás tökéletes. A szőnyeg rajza szabályos és pontos. A sörte erősen lekopott, de eredetileg sem lehetett magas. A szőnyeg alsó része valamivel jobb állapotban maradt fenn, ezen a részen a sörte és a színek is tisztábban és élénkebbek. A

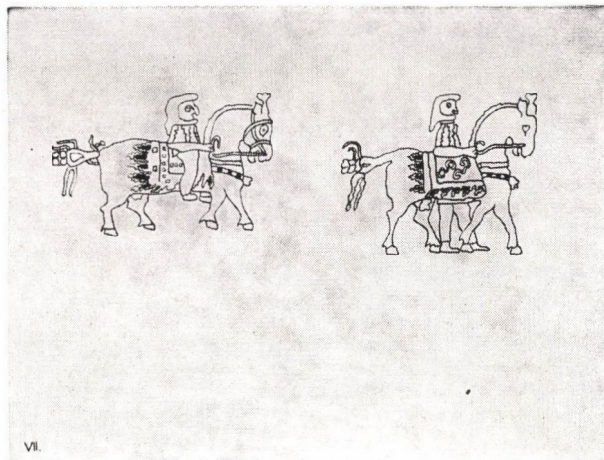


V. Ölelkező sárkányok rajza. XIV. század eleje. Jereván, Matenadarán, Nr. 3722—2906. (Sz. Liszician könyve nyomán.)

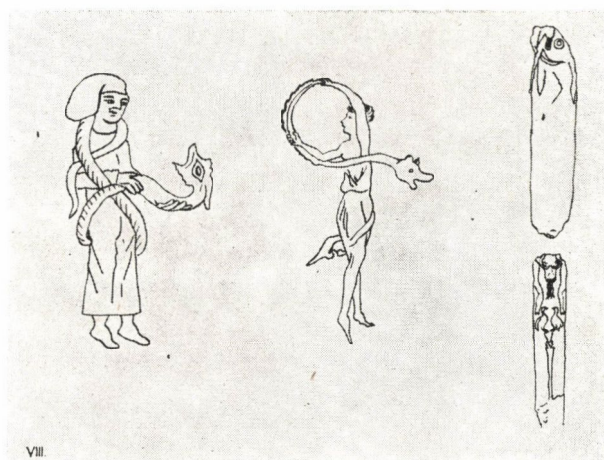
oldalszegély, az alsó és felső vég javított, kiegészített. A szőnyeg különleges értékére való tekintettel további restaurálása nem kívánatos. Tisztítása és mosása viszont igen, ezenkívül a szőnyeg teljesen alábélelése, hogy a műtárgy felfüggesztve képes legyen önsúlyát eltartani, mivel a szőnyeg váza régi és már erősen megviselt lehet.

A szőnyeg színei megegyeznek a régi örmény szőnyegen látható színekkel. Az alapszín lilabordó, de szerepet kap az aransárga, barnássárga, csontszín, továbbá a sötétkék, közepkék, világoskék és a lila (a tipikusan örmény lila szín), az almazöld és a sötétbarna. A szőnyeg tükrén domináns szín a lilabordó, a kék és a sárga. A későbbiek során lehetséges, hogy a szőnyeg színeire vonatkozó leírások valamelyest módosulnak, mert mosás és tisztítás után a szőnyeg színei majd felfrissülnek és eredeti fényükben ragyognak. A sok évtizedes szennyeződés a színes gyapjúfonalakat poros szürke réteggel vonta be, de még ezen keresztül is érvényesülnek a szőnyeg tökéletesen megfestett fonalai.

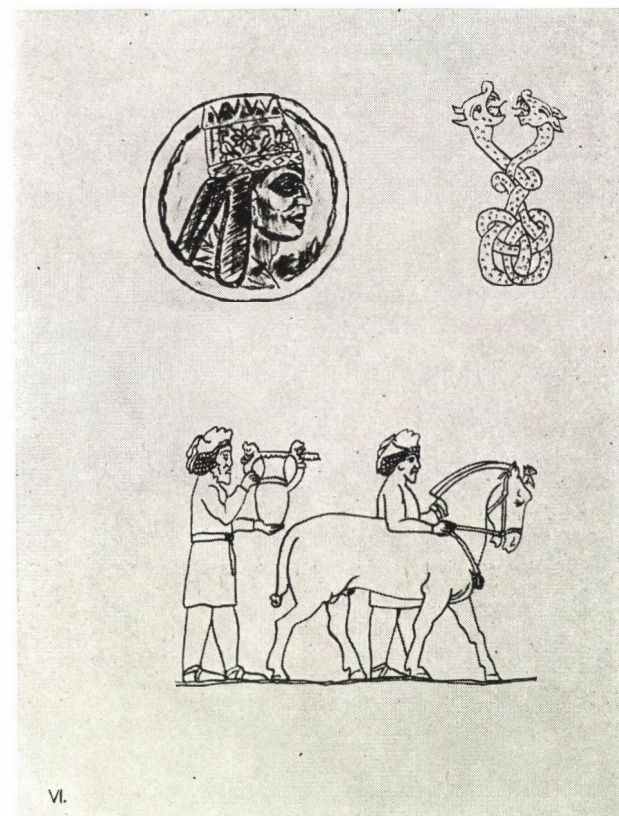
A szőnyeg mintázata bonyolult, zsúfolt és a szőnyeg felületét teljesen kitöltő művészi kompozíció. A díszítmények rajza kitűnő, s teljes összhangban van a szőnyeg színeivel. Bizonyos, hogy a szőnyeg mintarajzát (tervét) művészek készítették és ezt a mintarajzot csomózták le a kitűnő takácsok. A szőnyeg mestermunkára vall és olyan műhelyre, ahol évszázados hagyományok alapján valószínűleg kisebb sorozatokban készítették ezeket a fejedelmi szőnyeget. E szőnyegen látható különböző növényi jellegű díszítmények rokonságban vannak az Iparművészeti Múzeum sárkányos szőnyegein látható díszítványokkal, de attól valamennyire eltérnek. Ez a nagyszámú növényi díszítvány (palmetta) változat is kétséget kizáróan a valaha létezett műhelyre utal. Észrevehető, hogy a valaha fennállt fejedelmi szőnyegműhely



VII. Lovak és kísérik a paziriki kurgán szőnyegén, i. e. V. század. (Sz. Rugyenko könyve nyomán.)

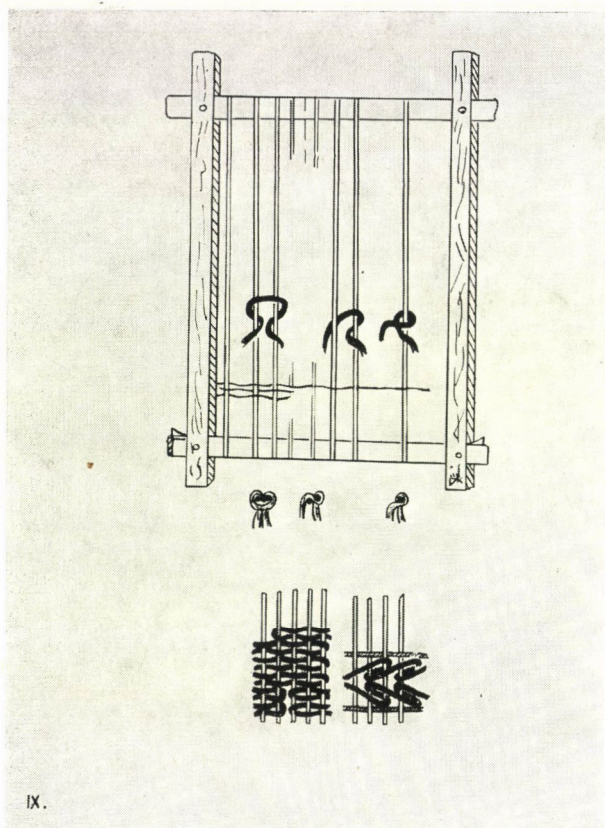


VIII. — Középkori örmény népi énekmondók és színészek. Kezükben a kígyószerű bot, Aralez vagy sárkány fejjel. (G. Gojan könyve nyomán.) — Kőből faragott visapok (halszerű szörnyek), azaz sárkányok rajza, kb. i. e. II. évezred. (S. Der-Nersessian könyve nyomán.)



VI. — II. Tigranes örmény királyt ábrázoló pénzérme rajza. I. u. I. század. A rajzon látható a madarak és a nap jele. — Ölelkező sárkányok, ld. az V. sz. rajzot. — Adózó és hódoló örmények a perszepóliszi palota domborművein, i. e. V. század. (A. Patrik könyve nyomán.)

művészi vezetői arra törekedtek, hogy a műhelyükben készült főúri szőnyegek egymástól bizonyos mértékig eltérőek legyenek. De ezzel együtt egyértelműen egy adott szőnyegfajtaéhoz tartozzanak, melyet egyetlen más típussal se lehessen összetéveszteni. A növényi rajzolatú palmetták és indás díszítványok mellett levő ugró szarvasok(?), madarak és sárkányok is eltérnek az eddigiektől, mert ezek is variánsai egy pompás szőnyegfajta állatalakos díszítványeinek. Az ugró állatok valószínűleg szarvasok, a madarak alakja sematikus, nehezen ismerhető fel és sorolható be valamelyik madárfajtába. Ezekből szokványosan mindig egy-egy pár szerepel, s mellettük a teret növényi rajzolat tölti ki. A sárkányok szintén párosával láthatók, köztük az általam önkényesen teknőcnek nevezett mintázat van, s ezek ebben az elrendezésben valóban főúri címerszerű díszítványt képeznek. A szőnyeg bordűrje mellett befejezetlen ún. fél-sárkányminták láthatók. A Bazilika szőnyegén négy sárkány van, tehát a páros sárkány és köztük a teknőc kétszer ismétlődik a nagy szőnyeg tükrében, a négy szarvas és négy madár kíséretében. Érdemes megemlíteni, hogy a szőnyeg díszítványeinek kiképzésében a növényi és az állatalakos díszítványeknek egyenlő szerepük van. Az Iparművészeti Múzeum 7940 ltsz. örmény sárkányos szőnyegén uralkodó



IX. Örmény szövőszék sematikus rajza: jordes, szenné és spanyol csomófajták; alatta a kilim és a szumák szövés rajza

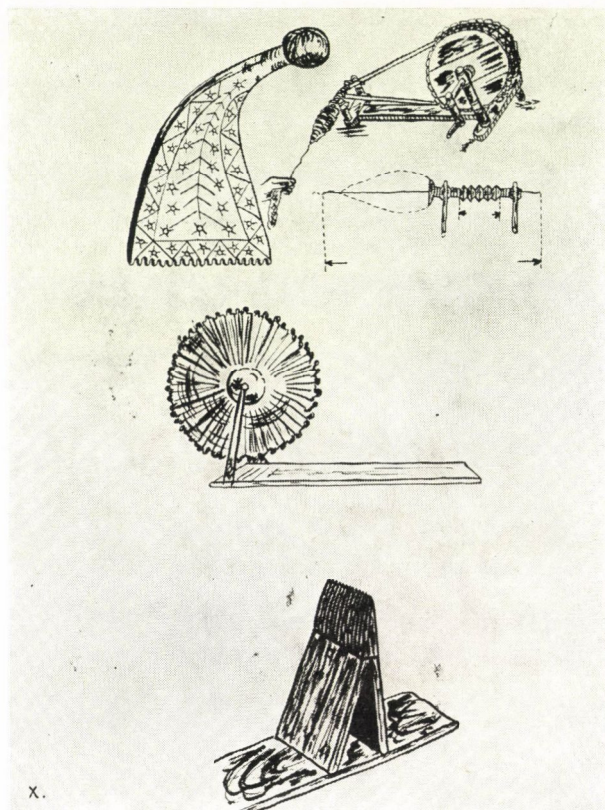
szerepe a sárkánymintázatnak van. A Bazilika szőnyegén a sárkányok teste nem annyira geometrizált, inkább realisztikus, kígyózó formájú, s ezek az álló alakú sárkányok fejükön „csipkézett szélű bóbítát” viselnek, ezért „koronás sárkányoknak” is nevezhetők. Érdekes, hogy ilyen csipkézett koronás fejű sárkányokat az eddig vizsgált szőnyegek nem láttunk. A sárkányok hossza 76–78 cm. A teknőc hossza 42 cm. A kaukázusi Kuba város vidékén készített szőnyegekben látható jellegzetes növényi rozetta ezen a szőnyegen is megtalálható, s átmérője 30–31 cm. Ezek a méretbeli eltérések a keleti szőnygművesség tudatosan alkalmazott vívmányaként foghatók fel, mert az egyes mintázatokon belül alkalmazott méretbeli különbségek akadályozták meg, hogy az ismétlődő minták ellenére sem alakult ki monoton hatás a szőnyeg impozáns tükrén. Lehetséges, hogy a szőnyegen van titkos felirat vagy egyéb jel, de ezt csak tisztítás után, illetve nagyobb méretű fényképeken lehet felismerni.

A szőnyeg formailag is tökéletes, ezt a méretbeli eltérések sem zavarják. A szőnyeg tükre impozáns és uralkodó. A keret keskeny, csak 12 cm széles és ez a keskeny keret kiemeli a tükör pompás mintázatát. A keret alapszíne a szokásos csontszín és ezen helyezkednek el a váltakozó színű virágdíszek.

A szőnyeg nagyszerű kivitelezése is megcáfolja A. U. Pope 1925-ben írt véleményét, mert az ő állítása szerint ezeket a szőnyeget nomádok készítették, valahol a Kaukázusban Kuba város vidékén, s szerinte legelőkért fizetett adó formájában kerültek az örmény előkelőségek kezébe. A szőnyeg formája, kitűnően megtervezett mintázata, remek színei és ritkasága arra mutat, hogy ezek a műrekek egy valaha létezett műhelyben vagy műhelyekben készülhettek. Lehetséges, hogy a Kuba vidékén használatos növényi motívumok perzsa földről kerültek át a Kaukázusba, s lettek közös kincsévé a kaukázusi szőnyegkészítő népeknek és a népművészetnek. Ezt látszik megerősíteni az a tény, hogy egyes mintákat

ma is „fejedelmek” nevez a kaukázusi ember, s ez a valaha fennállt fejedelmi műhelyekre és az onnan elszármazott mintákra is vonatkoztatható.

A szőnyeg remek színei is az örmény vortan karmir színezék használatát feltételezi. Ezenkívül egy alkotó műhely tudatosan alkalmazott színskálájának már-már szokványos megvalósítását. Másként mivel lehetne magyarázni, hogy az örmény szőnyegek az alapszín a lilabordó, vöröséslila, vagy a kék között váltakozik. Ezenkívül minden egyes darabon egy vagy két színben mindig tudatos eltérés van. Ezek a mesterek és a szőnyeget rendelő főrangú személyek is pontosan ismerték a színek hatását, ezért a régi örmény sárkányos vagy palmettás



X. Örmény szőnyegkészítő szerszámok: csomókat leverőfésű, fonálgombolyítók és kártoló. (Sz. Davtjan könyve nyomán.)



XI. Arménia vázlatos térképe

szőnyegek többsége fejedelmi méretben, tradicionális mintázattal és színezéssel készült. Egészen bizonyos, hogy régen is királyi fogadótermeket, tróntermeket és templomi oltárokat díszített. Ezek a hatalmat, fenséget és nagyságot voltak hivatva szimbolizálni.

A szőnyeg nem volt publikálva, de közzismert, s Itáliából is érdeklődtek iránta. Van olyan feltevés is, hogy e szőnyeg párja az angol trón alatt volt. Hasonló szőnyeget őriznek Zürichben a Rietberg Múzeumban, Glasgowban a Burrell Collectionban, a washingtoni Textilmúzeumban és az Iparművészeti Múzeumban is. Alá kell húznunk, hogy a Bazilika régi örmény sárkányos szőnyege olyan kvalitású műremek, melyből nem sok van a világon. A mai ismereteink szerint ebből a ritka szőnyegfajtából legfeljebb két tucat, van, s ezen belül a Bazilika szőnyege az első hat között áll. A szőnyeg keletkezési idejét illetően egymásnak ellentmondó nézetek állnak fenn. Ellis, Ch. G. washingtoni szakértő szerint a szőnyegek a XVII—XVIII. században keletkeztek, de ezt az állítást semmivel sem tudja alátámasztani. A Sirván, Semaha, Karabag terület megjelölése a szőnyegek lehetséges készítési helyéül felölle a legjelentősebb kaukázusi szőnyegtermelő vidékeket, s jellemző, hogy olyanokat, ahol az örmények is jelentékeny szerepet vittek. Régen erősen ragaszkodtak A. U. Pope alapján a kubai származáshoz, ma már ezt kénytelenek voltak elvetni, mindez a találgatás nem vitt közelebb a szőnyegek készítőinek, korának és műhelyének (vidékének) meghatározásához, csak növelte a megoldásra váró problémák számát. A keleti szőnyegek nagy családján belül ezek a szőnyegek rendkívül jó mesterekre és műhelyekre mutatnak, illetve több évszázados és folyamatosan fennállt gyártási tradíciókra. Ezért lehetséges, hogy ezek a prima szőnyegek a XIV—XV. században keletkeztek, az is lehetséges, hogy igen régi szőnyegek mestermunkával készített másolatai.

A szőnyegkutatásnak nem lehet egyedüli és kizárólagos feladata, hogy az egyes tárgyakat néhány másodlagos formai vagy stílusbeli egyezéssel egyik vagy másik csoportba besorolja. Valójában a keleti szőnyegek készítésének és felhasználásának egész történetét kell kutatni. Megmutatni, hogy a történelmi megpróbáltatások ellenére hogyan maradtak fenn és változtak a kor követelményeinek megfelelően a szőnyegkészítés tradíciói és termékei. Ezért nem eléghetnek ki bennünket azok a kutatások, ahol a műtárgyakat kiragadják a történelmi és társadalmi valóságból és elszigetelten formális jegyek alapján vizsgálják őket. Nem foglalkozva a szőnyegművészet társadalmi hátterével, az egyes társadalmi osztályok és rétegek igényeinek elemzésével, valamint a műtárgy adott funkcióival. Nem lehet figyelmen kívül hagyni a kaukázusi népek történelmét, gazdaságát, ipari és kereskedelmi életének fejlődését. Ha egymástól elszigetelve próbáljuk megközelíteni az eseményeket, aligha érthető meg, hogy a Kaukázusban a XVII—XVIII. századig nincs semmi iparművészet, majd egyszerre a semmiből fejedelmi szőnyegek készítő ipar keletkezik. Az örmény építőművészet, az ezt kísérő dekoratív szobrászat, a könyv és miniatúra művészet rendkívül értékei azt mutatják, hogy az iparművészet ágazataiban is hasonlóak lehetnek az eredmények. Ezt egyébként középkori történelmi források is ma már bizonyítják. Ezért a kutatás nem elégedhet meg a szőnyegek bemutatásával, érdekes, de mégis másodlagos motívum egyezések és különbségek felsorolásával. Fel kell tárnunk az összes történelmi tényeket, s ha kell előrevívó hipotézisek kimondásától sem kell idegenkedni.

A Szent Jobb-szőnyeg nagyobb méretű fényképeken tanulmányozása után vált láthatóvá, hogy a szőnyeg mintázatában a műtárgy felső részén a két sarokban levő palmettában, továbbá a szőnyeg közepén a bordűr mellett két palmettában érdekes kettős kereszt díszítmények vannak. A négy kereszt apostoli kettős keresztre hasonlít, s tudatos munkának tekinthető a szőnyegen és nem teret kitöltő geometrikus mintának, mivel a szőnyeg alsó részén valamilyen oknál fogva ezek a díszítmények hiányoznak. Lehetséges, hogy a szőnyeget megrendelő személy főpap volt, s a szőnyeg használata azt igényelte, hogy azon a részen, ahol a keresztnek vannak, nem szabad lábbal taposni, míg a szőnyeg alsó részére rá lehetett lépni. A kereszt-

minták tudatos alkalmazása is kizárja, hogy a szőnyeget nomád népek készítették. Az a tény viszont, hogy a keresztnek nem a leghangsúlyosabb helyen vannak a szőnyegen becsomózva, azt érzékelteti, hogy e nagyszerű műtárgy két világnézet határán keletkezhetett. A szőnyegen levő kettős keresztnek nagyon hasonlóan a középkori örmény templomok homlokzatán látható relief díszítésre. Ilyen impozáns kereszt alakú dekoratív kőfaragvány látható a XIII—XIV. századi Noravank templom homlokzatán is, melyet a tanulmányban fényképen mutattunk be. A virágzó középkori örmény építészet festői dekorativitására törekvő szakaszában ez a fajta keresztmintázat sokféle változatban megjelent az örmény templomok falain, s ez időben egybe esik az örmény szőnyegek keletkezésével. Irodalom: E. Utudjian, *Armenian architecture 4th to 17th century*. Paris, 1968. Fig. 198—199. Amaghoun Noravank, église XIII^e siècle.

Ismételt hangsúlyoznunk kell, hogy Magyarországon kedvelt volt ez a reprezentatív szőnyegfajta. Csányi Károly nem véletlenül emelte ki őket és nevezte örményeknek már 1914-ben, majd 1924-ben megrendezett nagy szőnyegkiállításokon. Az Ernst-Múzeum Aukciói 1934. évi budapesti árverésén „A Kiscelli kastély régi műtárgyai” címen kiadott árverési katalógus arról értesít, hogy ezen esztendő december 14. napján a keleti szőnyegek kerülnek kikiáltásra. Ebben az árverési katalógusban a 980. tételszám alatt a következő örmény szőnyeg volt hirdetve: „Nagy örmény-szőnyeg, kék alapon nagy palmettákkal, pártázatos kerettel, XVII. század. 235 × 204 cm. Ára: 1000 pengő. Illusztráció: XVIII. tábla”. A szőnyegrészletét közlő fényképfelvételen világosan felismerhető, hogy ez a szőnyeg csak növényi díszítésű volt. Ebben a katalógusban szerepel még egy örmény szőnyeg a 988. tételszám alatt: „Örmény szőnyeg, vörös alapon nagy rozettával és kétágú nagy levéllel, keskeny kerettel. 153 × 210 cm. Ára: 320 pengő”. Ezeket a szőnyeget eddig még nem sikerült megtalálni, de bizonyosra vehető, hogy a fentiekben kívül még néhány nagyszerű örmény szőnyeg van hazánkban.

Köszönetemet fejezem ki az esztergomi Keresztény Múzeum igazgatóságának a kollegiális segítségért és a publikálásra átadott fényképfelvételekért.

„A Szent Jobb-szőnyeg” technikai analízise:

Örmény sárkányos szőnyeg. XV. század.
Mérete: 248 × 535 cm. Régi adatok szerint: 250 × 350 cm.
Láncfonál: csontszínű gyapjú, egy sötétebb szállal keverve, két Z szálas, S sodratú.
Vetülék: málnaszínű gyapjú, egy szálas, S sodratú.
Leszövés: kettős.
Anyaga: gyapjú, kemény, száraz, érdes, kopott.
Csomófajta: jordes.
Csomószám: 1554 dm².
Csomó szélessége: 2 mm.
Csomó magassága: 2 mm. A sörte kopott, a szőnyeg rajza szabályos.
Oldalszegély: új.
Alsó és felső vége: kiegészített, ép.
Színei: lilabordó (alapszín), aranyárga, barnássárga, csont, sötétkék, középkék, világoskék, lila, almazöld, sötétbarna.
Állapota: ép. Kiállítható.
Színes fényképezésre javasolva.
A technikai adatokat Farkasvölgyi Zsuzsanna készítette 1976. július 29-én.

OLD ARMENIAN DRAGON CARPETS

It is for the first time that the Nagytétény Mansion Museum, which belongs to the Budapest Museum of Applied Arts, displays to lovers of Oriental rugs the finest Armenian carpets owned by the Museum.

Only supposedly can we set at the seventeenth century, the date when these carpets were made, for they may have been produced much earlier. The rugs were made by the ancestors of Armenians in old Armenia and they found their way to Europe through the intermediary of Italian merchant cities, such as Venice, Pisa and Genoa, or Persia.

Both writers of Antiquity and archaeological find's bear witness to the high level in carpet-making the Armenians, a people, native of the Caucasus, had achieved. The excavations of the fortress of Karmir-Blur (Red Hill) in Yerevan have brought to light fine, spun wool yarns from the seventh century B. C. The Greek historian Herodotus (fifth century B. C.) wrote about the excellent vegetable dyes of the Caucasus that with them „figures are painted on garments. They do not fade with time but get worn along with the rest of the cloth as though they had been woven into it originally”. In the course of one of his campaigns in 714 B. C. Sargon, King of Assyria, pillaged the sanctuary of Mussassyr (in the region of Lake Van) and found there, among others, purple-red fabrics. Among fifth century Armenian historians Moses of Khorene wrote about the black tinctorial nut and of fine leathers dyed red; whereas Ghazar Parpetsi mentioned the excellent red dyestuff made tiny animals found in the valley of the Ararat.

The fifth century Armenian chronicler Faustos Buzand described the of rugs of objects made of them. Ornate chair cushions indicated rank and office and were to be used only by kings, court notabilities and high priests. Fine small-size rugs were used and put underneath the fest. The Armenians knew these customs as early as at the time of King Tigranes the Great (first century B. C.). In 813 the Bulgarian King Krum captured and carried off the Armenian settlers of Adrianopolis (Edirne); in the list of plunders precious Armenian rugs were put first. The tenth century Arab traveller Ibn Fadlan, who visited the Bulgarian Prince's the country on the Volga, wrote that the Prince's tent, holding a thousand people, was covered with Armenian carpets. It is testified by written sources that Armenian rugs were considered royal presents in the Orient. W. Barthold the world famous scholar states in one of his books that in 1025 Qadir-Khan, „the Chief of all Turkestan” was presented with royal gifts, among them „valuable carpets of Armenian work” by Amir Mahmud Ghaznevid sultan, and in 1033 Másud Ghaznevid sultan as well was donated with similar gifts.

According to the research of the Swiss scholar Adam Mez the wives and concubines of the Caliphs of Baghdad sat on Armenian cushions and rugs during the golden age of the Caliphate. The walls and floors of palaces were adorned with Armenian carpets. In the Middle Ages the carpets of Ispahan (Persia), of Armenia, Bokhara and of Asia Minor were considered the most excellent. Year after year the Armenians paid tribute to the Caliphs in rugs and they took seven carpets as presents to the Caliph's court in 911. One of these carpets was sixty ells wide and sixty ells long. (An ell is 370—550 mm long.) A group of Armenian weavers had worked on this carpet for ten years. According to the view prevailing at that time elegance and comforts were tantamount to gorgeous attire and to the beautiful carpets covering the floor of the owners palace. He who did not possess any fine carpets was considered an ascetic. All this is confirmed by Marco Polo's thirteenth century travelogue: in his opinion too, the finest carpets of the Orient were made by the Greeks and the Armenians.

The extraordinary quality of Armenian rugs is ensured by their fine wool, their pleasant red hues, their artistic designs and their weavers excellent handwork. In Mediaeval trade Armenian wool was deemed best, second only to Egyptian one. Travelling Arab geographers unanimously asserted that there was no better dye than the Armenian kermes (vortan karmir—qirmazi) produced in the valley of the Ararat. This was the stuff with which the magnificently red Armenian carpets were dyed. Arab travellers

called the Armenian city of Artasat „the city of Kermes”, because it was here and in Dvin that the famous Armenian craftsmen produced the dye. By the eighteenth century the formula of the dye had sunk into oblivion, although in the Middle Ages every Armenian woman knew how to collect the tiny parasites feeding on plants and how to make dye-stuff of them. Red was called the colour of love, of women and children, and people of bygone days believed that this colour would expand man's horizon and have a beneficent effect on his feelings — as against the effect of black. This view also contributed to the spread of Armenian rugs, which had such pleasing red hues. The golden yellows of Armenian rugs, delighting the eye, were made of saffron. Saffron was brought from Yemen by caravans of camels and its value vied with that of gold. The best indigo was purchased from India; it was the basis of blue dyes. There is plenty of medder in the Caucasus; its roots were reduced to powder, which provided a number of differed red hues. The Armenians knew the tinctorial qualities of green walnuts, of pomegranates, of larkspur, white clover and a host of other plants that could be found in the mountains of the Caucasus.

Armenian carpets with dragon of palmette motifs are very rare and even the greatest collections own one or two of them at most. In the carpet collection of the Museum of Applied Arts — a collection of European renown — there are three ancient Armenian carpets with dragons and one with palmettes and scorpions. In addition to them there are several Armenian special woven, pileless rugs (e. g. a. caparison for camels) and products related to them in the collection. Usually Armenian carpets are large. They mostly belonged to royal or ecclesiastic furnishings and they were spread beneath thrones or before altars. A central field of impressive size, narrow borders, and a rich pattern and exquisite colours are the chief characteristics of these pieces. They are made of wool with Ghiordes knots. These carpets were not made by nomads or produced by a cottage industry; they are the creations of professional masters. In all probability, the best carpet-makers knotted them on grounds of designs created by Mediaeval Armenian artists. The predominant colours are red, blue and yellow, but ivory cream, violet, turquoise-blue and brown are also used.

Mention must be made of the old Armenian dragon rug of the Budapest Saint Stephen Basilica. This rug is the most beautiful and oldest Armenian dragon rug in Hungary. It is the opinion about the origin of the rug that is from the 15th century. There is a so legend or gossip in Hungary that the pair of this rug there was under the English throne. On this old Armenian rug there are also coat-of-arms with dragons. There four double crosses in four palmettes on the upper part of the rug. It is possible that they are apostolic crosses. The crosses show this rug is not nomad work. Dimensions of the complete carpet: 248 × 535 cm. 1554 knots to 1 dm². The lacelike decoration of Armenian Khatshkars (tombstones carved with crosses) is also closely related to the ornamentation of Armenian Oriental carpets.

It was amidst heaven knows how many sufferings that Armenian folk art preserved all achievements of Armenian carpet making. On old times every Armenian girl of ten was obliged to make carpets and in Lori, Idjevan, Zangezur, Shirak, Syunik, Karabagh, Vaspurakan and other Armenian regions the rugs knotted for a girl's dowry even today bear the likeness of the serpent, the dragon, the tree of life and flower-buds — symbols of fertility and a happy family life. The Soviet state saved this extraordinarily old craft from extinction, and today Armenian rugs are among those valued exceedingly high on international exhibitions as well as in the carpet trade.

(Old Armenian dragon rugs. Exhibition of the Museum of Applied Arts — Castle Museum of Nagytétény, Budapest. December 5, 1976—March 5, 1977.) Illustration and analysis! Zsuzsanna Farkasvölgyi. Photo: Richárd Wágner

Károly Gombos

BUDAPEST KLASSZICISTA ÉPÍTÉSZETÉNEK ELŐZMÉNYEI

(ADATOK ÉS SZEMPONTOK AZ 1840-ES ÉVTIZED ARCHITEKTÚRÁJÁNAK KIALAKULÁSAHOZ*)

Hazai történelmünk reformkori időszakának sokrétű társadalmi és politikai összetevői meglehetősen tisztán állanak előttünk, mert azokat már kellőképpen megmagyarázta a történelemtudomány.[1] A korabeli, jóval bonyolultabb művészeti hatások tisztázása érdekében is számos, jelentős tanulmány[2] látott napvilágot. Mégsem mondhatjuk, hogy ezt a polgári forradalmunk előtti korszakot — főként egyes képzőművészeti ágainak történeti kérdésszövevényét — hiánytalanul ismerjük, vagy megoldottuk volna. Ezért vállalkozunk egy hiányzó láncszem pótlására, építőművésztünk egy átmeneti szakaszának jobb megvilágítására.

Ismeretes, hogy ez az időszak nálunk is magával hordozza a későbarokk, copf és empire stílusok törekvéseit, leegyszerűsített, lehiggadt formaábrázoló készségét, ami párhuzamosan jár a romantika kezdeti kialakulásával[3] — sőt néha keveredik is vele. Éppen ezért nehéz a közben megszülető klasszicizmus kezdetének időrendi lehatárolása,[4] de ugyanígy a befejeződése is, mert a kifejezési módoknak ez a vajúdása — a klasszicisztika hegemoniája mellett — csaknem fél évszázadig tart. A neoklasszikus stílusba torkolló XVIII. századvég átmeneti irányzata még ki sem tisztult egészen, amikor már betör a romantika az építőművészeti formavilágba,[5] de végérvényes fennhatóságát csak évtizedek múlva tudja biztosítani.

Ennek a lényegében haladó, de sok tekintetben visszamutató, fő törekvéseiben egyértelmű, de rész kérdéseiben ellentmondásos korszaknak a vetülete jelentkezik az akkori főváros fejlődő arcúlatán is. Az építőművészeti irányzatok keveredéséből kivezető tisztuláshoz hű képét mutatja a pesti „Székesegyház” megtervezésének csaknem három évtizedes útkeresése. Az a stílustörténeti töprengés, amely — korábbi hatások alapján — 1817–1845 között, Hild József első tervének papírra vetéséig tartott és amely zömmel az 1822–1842 közötti két évtizedre esett. Korábbi szakirodalmunk ezzel a folyamattal inkább retrospektíve — a tisztult klasszicizmus nézőpontjából — foglalkozott eddig, indokoltan látszik azonban e törekvés más aspektusból való, ellenkező irányú vizsgálata is.

Ismeretes, hogy a mai Szent István téri „Bazilika” helyén 1817 februárja és június 14-e között felépült Zitterbarth János ideiglenes kis temploma, amely csak 1850. február 6-a után került lebontásra.[6] Tagadhatatlan, hogy ez az épület, kompozíciós szempontból nehezen illik bele az országos fejlődés általános irányvonalába. Tulajdonképpen csak a Pollack Mihály által 1799–1809 között tervezett Deák Ferenc téri evangélikus templom típusával[7] hozható kapcsolatba, amelynek eredeti terve talán előképeként is tekinthető. Meglehetősen távol áll azonban Pollack igazi klasszicizmusától, jellegzetesen átmeneti stílusú, empire ízű alkotás.

Valamivel tisztább képet mutat Joseph Schwartznak az e témára vonatkozó két tervsorozata, amely már a Zitterbarth-féle templomocskára helyére készített nagyobb épület felépítését célozta. Ezek közül az első 1821-ben keletkezett és csupán egy szabadon álló, kéttornyú

templom létrehozását vette tervbe.[8] Ízlésesen és finoman megrajzolt öt tervlapján az architektúra egyes részei — az alaprajzban a hosszahajó hármastagolása, a kereszt-hajó végződéseinek háromrészsége, az oldalhomlokzaton a hátulsó kupola alsó végződése — határozottan emlékeztetnek az Isidore Canevale által 1763–1777 közt épített váci székesegyházon látható megoldásokra. Más részei — mint például a kereszt-hajó végződésének homlokzati, kvadersávós falmezőjében jelentkező mélyített tükrömotívumok, felettük a félkörös lunettával — Zitterbarth kis templomának homlokzatára utalnak, amely akár Giuseppe Valadier 1806-ból való, római architektúrájából is levezethető.

Úgy látszik tehát, hogy Schwartz homlokzataiban a későbarokk elemei keverednek a Fischer von Erlach-i hagyományokkal[9] — például a toronysisakok esetében —, sőt Péchy Mihály debreceni Református Nagytemplom megoldásaival[10] — legalábbis főkupolájának arányai szempontjából nézve. Ezért jellegzetesen átmeneti



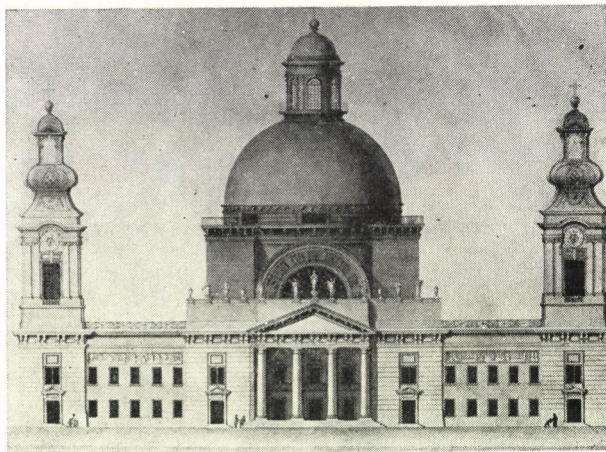
Alieopold temploma Alieopoldvárosban.
Die Leopoldskirche in der Leopoldstadt.

1. Zitterbarth Jánosnak a pesti Bazilika helyén 1817-ben felépült ideiglenes kis temploma. Részlet Vasquez 1837. évi metszetéről

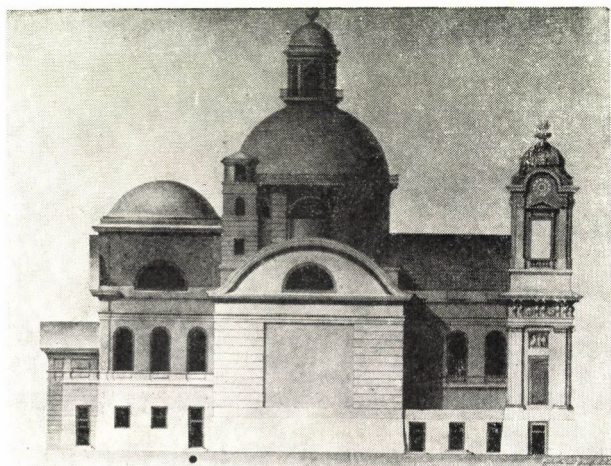
* Részlet az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjának a XIX. századi építészet- és képzőművészet-történettel (kb. 1825–1896) foglalkozó munkacsoportja programjában készült tanulmányból.



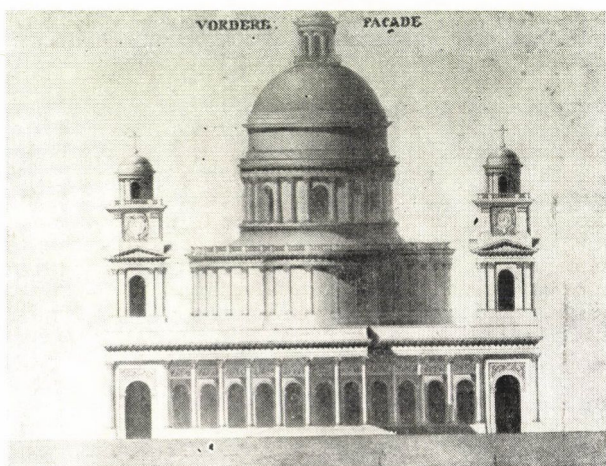
2. Joseph Schwartz 1821. évi első tervsorozatának keresztmetszeti és főhomlokzati rajza. Bp. Tört. Múz. Újk. O. Tervt.: 1137/9. sz. T. II. „B”.



5. Joseph Schwartz 1822. évi második tervsorozatának főhomlokzati rajza. Bp. Tört. Múz. Újk. Osz. Tervt.: 1137/4. sz. T. IV. „A”.



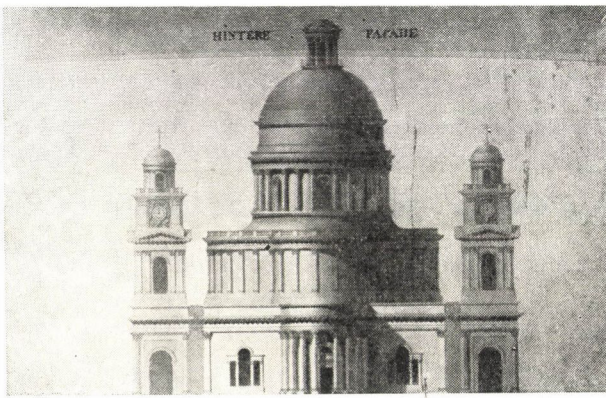
3. Joseph Schwartz 1821. évi első tervsorozatának oldalhomlokzati rajza. Bp. Tört. Múz. Újk. Osz. Tervt.: 1137/12 sz. T. V.



6. Brein Ignác 1822—1825 közötti tervsorozatának főhomlokzati rajza. Bp. Tört. Múz. Újk. Osz. Tervt.: 1326. 2. sz. „Nro. 2.”



4. Joseph Schwartz 1822. évi második tervsorozatának oldalhomlokzati és udvarkeresztmetszeti rajza. Bp. Tört. Múz. Újk. O. Tervt.: 1137/3. sz.



7. Brein Ignác 1822—1825 közötti tervsorozatának hátsóhomlokzati rajza. Bp. Tört. Múz. Újk. Osz. Tervt.: 1326. 3. sz. „Nro. 3.”

ti, keverék stílusú alkotás — úgynevezett reneszánsz elemek nélkül [11] —, amelynek második tervsorozata [12] — az „A”-váltózat — kolostoralaprajzzal készült 1822-ben. [13] Ez arra mutat, hogy az utóbbinak alapkonceptiója bizonyos fokig Franz Anton Hillebrandt esztergomi, primási rezidenciájának [14] 1764. évi alapelrendezési elvein nyugodhatott és a továbbiakban Paul Kühnel 1821. évi érettebb, klasszicista megoldásával mutatható rokonvonásokat. [15]

Lényeges Schwartznak ennél az időrendben második tervsorozatánál a főhomlokzati széthúzott toronyállás, ami — a kupolamegoldáson kívül is — csak Péchy Mihály debreceni Református Nagytemplomáról származtatható. Jellegzetes azonban a tornyok barokkos — Anton Pilgram jászói megoldására emlékeztető — sisakja. Vitathatatlan viszont, hogy a „kupola-két torony-tömegképlet”-ével Schwartz is maradéktalanul benne állt az építőművészet homlokzatképzésével szemben támasztott országos társadalmi igény kielégítésének törekvéseiben — ugyanúgy, mint a többi neoklasszikus nagytemplomaink tervezői.

Sajátos dolog, hogy kupolájának terve — legalábbis az arányok szempontjából nézve — Páckh János esztergomi Szent Anna-templomának szisztémájára is utal. Pedig bizonyos, hogy nem ennek alapján vetette papírra azt Schwartz, mert hiszen ez csak 1828–1835 között készült el. [16] Az is valószínű, hogy Páckh megoldását viszont nem Schwartz terve ihlette. A klasszicista kupola és lanterna arányviszonyainak megkomponálási módja tehát ennyire „binnen volt a levegőben” — vagy inkább a társadalmi közfelfogásban — annak idején. Péchy Mihály meg nem épült debreceni kupolája ugyanis — csupán mint terv — elég távoli analógia ahhoz, hogy csak közvetve lehessen levezetni abból mind a kettőt.

Schwartznak a szakirodalomban többször idézett mentegetőzése [17] tehát bizonyos fokig túlzott alázatosságból fakadt, mert tervsorozatai a korabeli általános építőművészeti műveltség színvonalán készültek el. Mindenesetre magasabb művészeti értéket képviseltek volna — megépülésük esetén — mint Zitterbarth János első kis épülete, amely még szintúgy az átmeneti stílus terméke volt Hild József kiforrott, klasszicista „grande art”-jával szemben. Schwartz tervein tehát a különböző stíluselemek keveredése nem a téma szempontjából alkalmatlan tervező [18] ügyefogyottságának következménye, hanem az átmeneti jellegű korszak sajátos tünete — ami a neoklasszikus stílus fejlődésével párhuzamosan élt meg — és amely a legjobb építőművészeti hagyományokból táplálkozott annak idején.

Hasonló vonásokat mutatnak Brein Ignácnak a tervei is, [19] amelyek valószínűleg 1822–1825 között keletkeztek. [20] Bár készítőjük személyes kapcsolatban állott Schwartz Józseffel és Zitterbarth Jánossal egyaránt, [21] az ő hatásuk mégsem mutatható ki a lipótvárosi plébániatemplomra vonatkozóan kialakított elképzeléseiben. Centrális és hosszhomlokzatos alaprajza szintén későbarokk eredetű, amennyiben hasonlít a Schaufler József egri pallérnak a minorita templomhoz készített tervére. [22] Homlokzati felépítményén viszont vitathatatlanok az esztergomi formahatások összefüggései.

Úgy látszik, hogy Kühnel Pál 1821–1822-ben vagy Páckh János 1824-ben — az esztergomi székesegyház és primási palota felépítéséhez 1819-ben megszületett Louis von Remy-féle terv átalakításaként [23] — készült kompozíciója ismeretében oldotta meg tornyainak felső emeletét és lezárását. Ugyanezek alapján tervezte a kupoláját és tamburjának kör-peripteros-rendszerű oszloposorát. Architektúrájának földszinti sávján a végigfutó oszloposor is visszavezethető Kühnel Pál portikuszainak kolonnádjaira, amelyeket a maga vaskosabb komponálási módja szerint talán kissé túlhangsúlyozott.

Tehát a szakirodalomban Brein Ignáccal kapcsolatban hangoztatott „nagy feladatok megoldására elégtelen képessége” vádját [24] is óvatosabban kell kezelnünk. Brein a Magyarországon akkoriban előremutató, legmagasabb szintű építőművészeti törekvéseken iskolázott és azoknak formamegoldásait nagyobb stílusbiztonsággal, egyénibben alkalmazta, mint Joseph Schwartz — bár

architektúrája talán kevésbé megnyerő hangulatú. A terveiről leolvasható későbarokk és klasszicista megoldások keveredése ugyanúgy az átmeneti kor jellegzetessége, mint ahogyan azt a Schwartz-féle tervsorozatok esetében láttuk.

Datálás szempontjából bizonytalanabb helyzetű Joseph Düttrich (Diettrich) tervsorozata, [25] amelyről csak az valószínű, hogy 1819–1832 között keletkezett, [26] de ugyanúgy benne áll az átmeneti korszak hatásaiban, mint az eddig tárgyalt mesterek művei. Az ő főhomlokzatán már kiforrott klasszicista architektúra jelentkezik. Kupolamegoldása és főként tornyainak kupolái egyértelműen utalnak a Péchy Mihály debreceni Református Nagytemplomának tervein [27] látható kupolákra. Szakit azonban a debreceni megoldásnak a széles toronyállásával, amely Schwartz második és Brein tervsorozatát jellemezte.

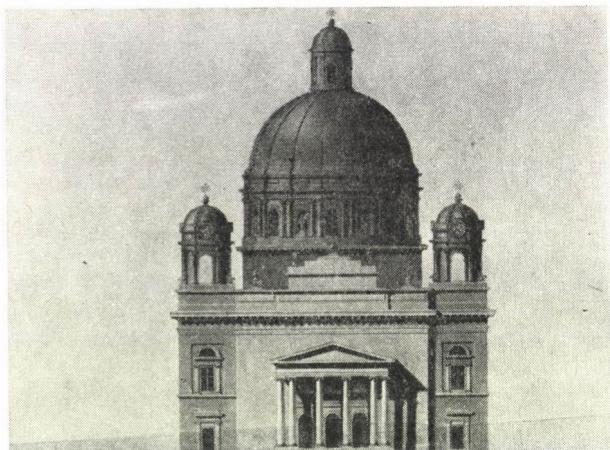
A főnézetből szorosan a kupolatambur és a templomtest mellé szorított tornyok Canevale váci székesegyházára emlékeztetnek — ugyanúgy, mint Schwartz első tervénél. Nemkülönböztetve az alaprajz kosárgörbe ívű belső apszisáródásai, [28] amelyek szintén a XVIII. századvég formafelfogását képviselik a java neoklasszikus architektúrában. Az épülettömbhöz viszonyított ferde tengelyű Váci (ma Bajcsy-Zsilinszky) útig futó kolostorelrendezés viszont inkább a Franz Anton Hillebrandt — Paul Kühnel-féle esztergomi palotakompozíció leszármazottjának tekinthető.

Mindez azt jelenti, hogy még egy ilyen hangsúlyozottan neoklasszikus megoldásnál is a lappangó későbarokk távoli hatásával van dolgunk a XIX. század első és második negyedének fordulójá körül. Sajnos Hofrichter József terveit [29] nem értékelhetjük kellőképpen ebből a szempontból, bár tudjuk, hogy azok 1831-ben készültek. [30] Annál érdekesebbek azonban Kasselik Ferenc tervei, amelyek már nagyobb időtávlatból igazolják vizsgálati szempontjaink helyességét. Valószínű ugyanis, hogy ezek 1842-ben keletkeztek, [31] úgyszólván Hild József tervezési megbízatásának küszöbén, állítólag az első meghívásos pesti tervpályázat idején.

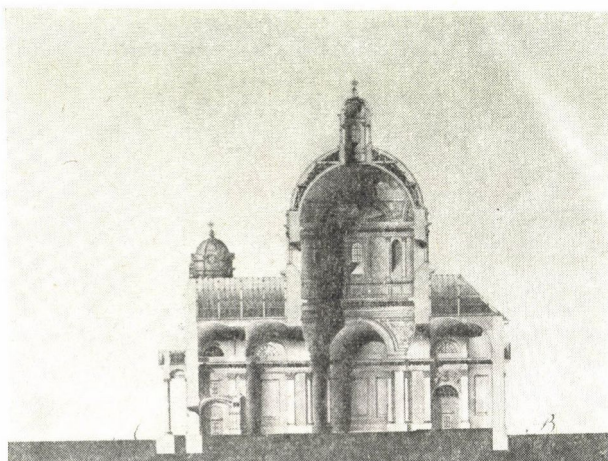
Ezek a tervek a kupolatambur és a kupolamegoldás erősen emlékeztet a Pietro Nobile esztergomi Bazilika tervein [32] látható azonos motívumokra. Az opeionos lapos ívű kupola viszont valószínűleg Hild egri székesegyházáról került Nobile architektúrájába. Még a hátulsó Kasselik homlokzat két szélső rizalitja közé szorított négyoszlopos kolonnádjá is Nobile ötletének ismétléseként tekinthető. Ugyanakkor azonban maga a hármas motívumállás végső soron akár John Soane egyik 1793. évi villa-tervéből is levezethető volna. Érdekes viszont, hogy az eléggé szervezetlenül összekomponált tornyok a szombathelyi székesegyház [33] hasonló megoldására utalnak — természetesen Hefele Menyhért művészi eleganciája nélkül. Stílusfejlődés szempontjából nagyon lényeges, hogy ez a hatás a klasszicizmusban mintegy negyvenöt év távlatában jelentkezik.

Kasselik és Düttrich tervein egyaránt hangsúlyos szerepet játszik a főhomlokzati, kiforrott arányú, antik portikus, a tympanonos négyes, illetve hatos oszlopállás. Viszont az is nyilvánvaló, hogy az átmeneti és a klasszicista stílusfejlődés eddig vázolt több mint két évtizedes fejlődésén belül a szombathelyi székesegyház, a váci székesegyház, a debreceni Református Nagytemplom és az esztergomi Bazilika formakészlete érvényesült — más korábbi hagyományok mellett — Schwartz, Brein, Düttrich és Kasselik kivételre nem került terveinél. Tehát valamennyi a XVIII–XIX. század általános, hazai formakészletéből táplálkozott.

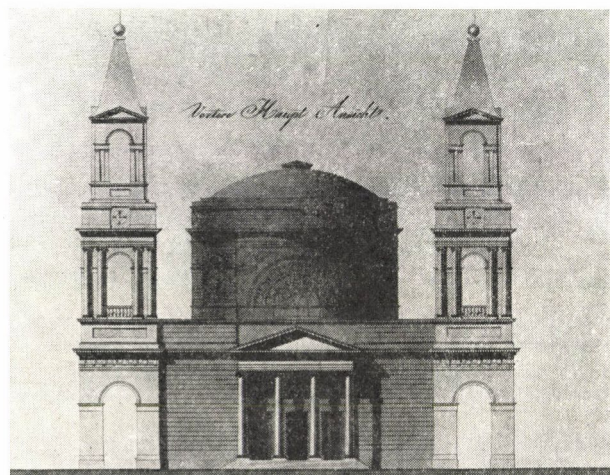
Távolabbi — szinte évszázadok felett állónak mondható — kompozíciós törekvések csak Hild József terveiben jelentkeznek, de azok is csak az egri [34] és az esztergomi székesegyházak képzőművészeti keretein belül. Am éppen az egri székesegyházról tudjuk, hogy olyan nyugtalan tömeghatású alkotás, amely „a klasszikus és romantikus felfogás közti úton” áll. Tehát a Pollack Mihály pécsi székesegyház romantikusan gótizáló átalakításában 1805–1827 közt jelentkező romantika mint lappangó tömegformáló törekvés Hild Józsefnél is kimutatható



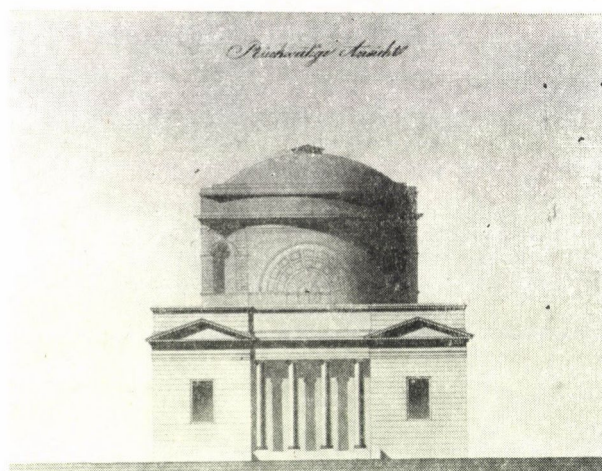
8. Joseph Düttich 1819—1832 közt készült tervsorozatának főhomlokzati rajza. Bp. Tört. Múz. Újk. Oszt. Tervt.: 3606. sz.



9. Joseph Düttich 1819—1832 közt készült tervsorozatának hosszmetzeti rajza. Bp. Tört. Múz. Újk. Oszt. Tervt.: 3605. sz.



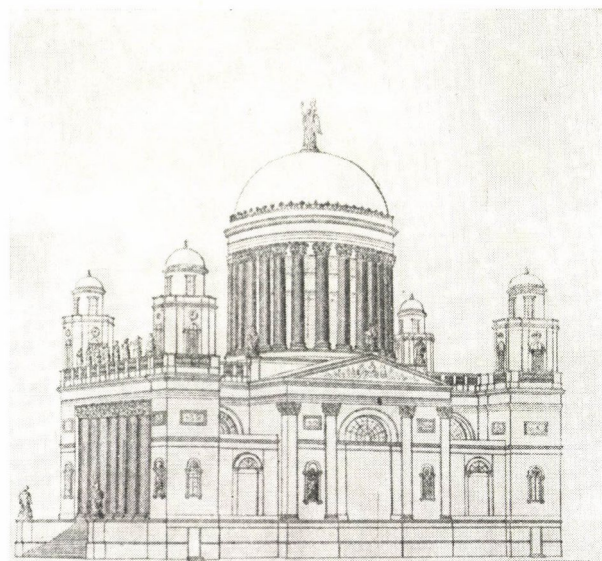
10. Kasselik Ferenc 1842. évi tervsorozatának főhomlokzati rajza. Bp. Tört. Múz. Újk. Oszt. Tervt.: 1325. 2. sz.



11. Kasselik Ferenc 1842. évi tervsorozatának hátsó homlokzati rajza. Bp. Tört. Múz. Újk. Oszt. Tervt.: 1325. 3. sz.

Egerben 1831—1836 között. Már ekkor halványan kirajzolódik itt egy másik stíluszajátosság is — bármilyen furcsán hangzik — az eklektika, mégpedig az egri főszékes-egyház alaprajzában a velencei San Marco alaprajzával mutatkozó rokonságában.[35] Ez az eklektikus törekvés indokolja kilenc évvel később a pesti „Székesegyház” és a római San Pietro alaprajzi rokonságát is.

Hild 1845. évi első „Bazilika” tervét, illetőleg ennek a kilencosztású alaprajzi terét és a Bramante, de még inkább Michelangelo-féle római San Pietro[36] alaprajzával



A' tervezett pest-leopoldvárosi templom' rajza.
Projectirter Bau der Leopoldstädter Pfarrkirche zu Pesth.

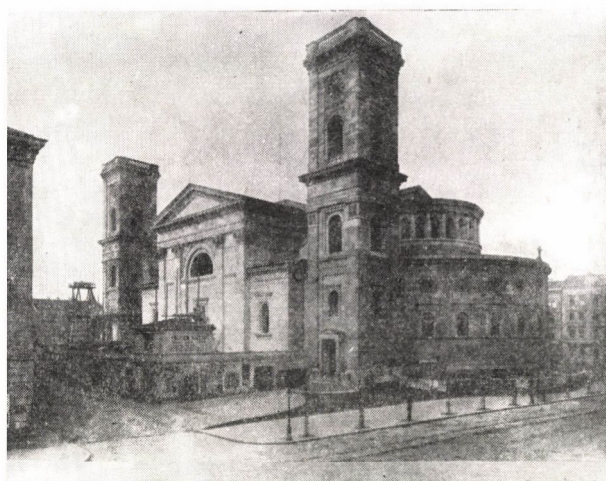
12. Hild József 1845. évi első tervének távlati rajza a déli oldal felől nézve. Bp. Tört. Múz. Újk. Oszt. Tervt.: 28. 371. sz.

fennálló rokonságát a szakirodalom sokszor hangsúlyozta már. Azt is elmondották róla, hogy méltó folytatása Galeazzo Alessi genovai Santa Maria in Carignanójának^[37] vagy Hardouin Mansart párizsi Dome des Invalides-jának.^[38] Ha első alaprajzában Hild nem is hangsúlyozta annyira a görög kereszt jelentőségét, mint az olasz terv, morfológiailag azonban abból mégis levezethető.

Nagyon figyelemre méltó, sőt meggondolkoztató, hogy általánosan elfogadott korszakbeosztásunkban 1860-tól, August Stüler Magyar Tudományos Akadémia épületének megkezdésétől — vagyis a neoreneszánsztól — számítjuk az eklektizmus korát, holott 1845-ben Hild Bazilika-alaprajza — a klasszicizmuson belül — szinte már neoreneszánsznak tekinthető. Ugyanekkor Hild alapelképzelése folytán ragaszkodik az Esztergomban el nem készült négytornyú megoldáshoz, még halála után is jó ideig az építésvezetőség. Ez pedig ismét romantikus vonás, mert a magyar négytorony-elmelet romantikus művészet-történetírásunk atyjától Henszlmann Imrétől származik.^[39]

Hildnek az első tervén kívül még három tervvariációját ismeri a szakirodalom,^[40] amelyek az anyagi korlátok miatt mind a leegyszerűsödés, az elsatnyulás és az elerőtlenedés irányában fejlesztették tovább a klasszikus tökélyű, eredeti elgondolását. Nem dönthető el, hogy ezek közül 1851-ben melyik két tervet mutatta be Hild az Építési Bizottságnak a kivitelezésre való döntés céljából. Bizonyos azonban, hogy a „kivitelre került terv változata”-n már romantikus stílusú jegyek mutatkoznak a toronyok konzolosoros koronázásában és az eredetileg nyolcoszlopos, klasszikus főhomlokzati kolonnádja pedig hatoszloposra zsugorodik.

Röviden felvázolva így áll előttünk az 1821–1851 — Schwartz első terve és Hild kivitelezésre elfogadott utolsó terve — közötti három évtizedes fejlődés. Kétségtelen, hogy ebben a központi jelentőségű folyamatban egymást átfedő későbarokk, empire, neoklasszikus,



14. Hild József kivitelre került épülete délkelet felől az 1867 előtti években. A négy toronyból három darab készen áll már

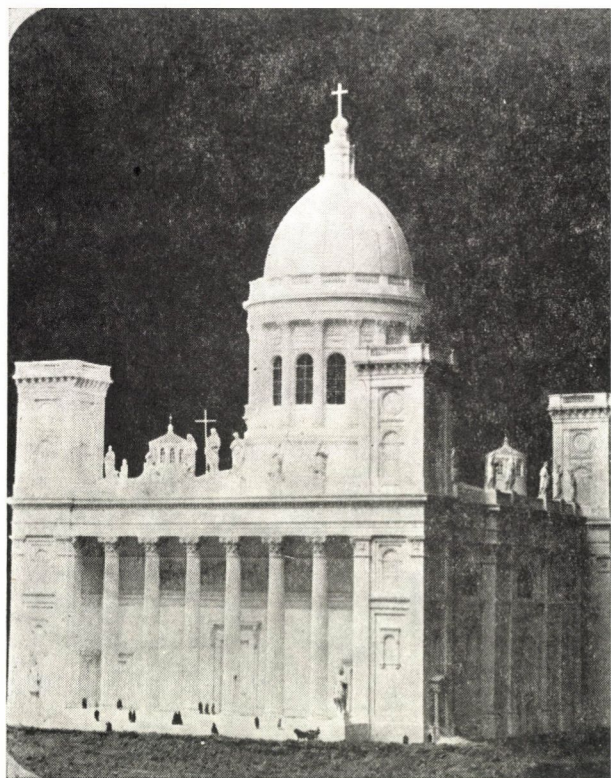
romantikus és eklektikus stíluselemek, törekvések élnek együtt. Ezek között a klasszicizmus hegemoniája csak azt jelenti, hogy az építőművészeti alkotások külső megjelenésében az antikizáló formaelemek dominálnak. Kérdés azonban, hogy ez a megállapítás érvényes-e azokra az épületekre is, amelyeket tisztán neoklasszikus stílusúaknak tartunk, mondjuk, Gerster Károly 1845–1846-ban épült Arany János utca 16. sz. lakóházához vagy Hild József 1842–1856 között készült Hermina-kápolnához viszonyítva?

Lássunk ezért négy hasonló klasszicista épületet, amelyekről bizonyos fokig közös típusajátosságok is olvashatók le. Az 1799–1809 közt Pollack Mihály által épített Deák Ferenc téri Evangélikus templom a stílus kialakulásának korai emléke, mai főhomlokzatát azonban Hild József tervezte 1856-ban.^[41] A Calvin tér 7. sz. alatti Református templom 1816–1830 között Hofrichter József elképzelése szerint készült, főbejárati portikusát azonban Hild József építette 1848-ban.^[42] A Frankel Leó utca 54. sz.-ú Szent István-volt Irgalmas-kápolna teljes egészében Hild terve szerint valósult meg 1844-ben.^[43] A budavári Színház utcai (215. sz.) volt Evangélikus-templom viszont Kimmach Lajos műveként létesült 1846–1847-ben.^[44]

Mindegyik lényegében megegyezik az egyhajós, nagyjából téglalap alakú alaprajzban és a fő homlokzati egy középtornyú megoldásban — ez eredetileg megvolt a Deák Ferenc téri Evangélikus templomnál is, csak 1875-ben bontották le. Ez az alaprajz azonban az empire stílus sajátosságának látszik — főként a két korai épületnél — a Deák téri és a Calvin téri templomok esetében, amelyeket Hild csak később „klasszicizált”^[45] az utólag felépített antik portikusok segítségével. Az egytornyúság viszont a kis épületek mérsékelt igényének tudható be — éppúgy, mint a kupola nélküliség — a két- vagy négytornyú, reprezentatív megoldásokkal szemben.

Mindebből kitűnik, hogy Joseph Schwartz, Ignaz Brein, Joseph Düttrich és Franz Kassalik eddig tárgyalt tervei nem kis épületek, hanem nagyszabású alkotások számára készültek — még akkor is, ha alkotóik mondjuk igazi kismesterek voltak. Hild József viszont — igazi nagy mester letére — tervezett kis épületeket is, úgyszintén vállalkozott kis feladatok végrehajtására. Tehát sem az építészeti igény kicsiny vagy nagy volta, sem a mester ilyen vagy olyan rangsorolása nem döntő abban a kérdésben, hogy valaki a látszólag uralkodó klasszicista irányzathoz, vagy éppen az alig kibogozható, lappangó irányzatok valamelyikéhez — mondjuk a romantikához — csatlakozott annak idején egy-egy alkotásában

Igen jó példa erre a Budakeszi út 51/b. alatti, 1820–1822-ben készült Ferenchalmi Szűz Mária-kápolna, amely



13. Hild József 1851. évi, kivitelre került tervváltozatának gipsz modelljéről készült fénykép. Bp. Tört. Múz. Újk. Oszt. Tervt.: 3244. sz.

kicsínysége ellenére is kéttornyú. A klasszicizmus idején épült romantikus stílusban, csúcsíves toronyablakkal, gótizáló oromzattal és csúcsívsoros szemöldökpárkányokkal. Tulajdonképpen ugyanakkor létesült — a későbarokk és neoklasszikus hatásokkal egyidőben —, amikor Joseph Schwartz első Bazilika-tervsorozata készült. Szentélyének apszis-záródása pedig a Krisztina téri templom 1795–1797 között készült apszistípusával azonos. Tehát pregnánsan igazolja a három stílusirányzat párhuzamos létezését.

Ezért nem volt indokolatlan Schwartz, Brein, Dürich és Kasselik kivételre sem került terveinek vizsgálata. Ezek ugyanis — tervezőik minden esetleges kicsínysége és Hild minden művészi nagysága ellenére — szervesen beletartoznak abba a fejlődési folyamatba, amely Hild első, klasszikus tökélyű tervéhez vezetett a Bazilika esetében, majd könnyen eltért attól éppen a lappangó romanticizmusa miatt. Ne felejtjük el azt sem, hogy Ybl Miklós később éppen az e tervben rejlő alaprajzi eklektizmus miatt tudta olyan zökkenésmentesen továbbfejleszteni Hild alapötletét. Tény az is, hogy Ybl neoreneszánsz eklektizmusa — amely még 1867-ben is Hardouin Mansart párizsi Dom des Invalides-ja alapján tervezett kupolát a „Baziliká”-ra — jó ideig együtt élt ezen az épületen Hild romanticizmusával. Az oldalhomlokzatokon pedig a neoklasszikus stílusú architektúra végérvényesen szintézisre lépett az eklektikus neoreneszánszal.

A XIX. század építőművészetében tehát a stílusok pontos elhatárolása aligha lehetséges. Nemcsak a későbarokk, empire, romantika és korai klasszicizmus hatja át egymást, hanem a késői klasszicizmus, a romanticizmus és az eklektizmus is ölelkezik egymással a kapitalizmus korának kifejezési módjaiban. A magyar klasszicizmus alkotásai azonban semmi esetre sem hasonlíthatók a stílus német vagy francia megfogalmazású emlékeihez. Nem mondhatók neoklasszikus épületeknek abban az

értelemben, amelyben Barthélemy Vignon 1806–1842 közt épült párizsi Sainte Madeleine-jét, Friedrich Weinbrenner 1807–1816 közt készült karlsruhei Evangelische Kirche-jét vagy Friedrich Schinkel 1830–1849 közt megvalósult potsdami Nikolai-Kirche-jét annak mondjuk.

Bár e rövid kis vizsgálatunk és eszmefuttatásunk során csupán szűk kis ablakon keresztül pillanthattunk bele az időszak művészettörténeti kérdésszövevényébe, mégis jelentős tanulságokat szűrhetünk le az eredményeiből. Mindenekelőtt úgy tűnik, hogy művészeti szemléletmódunk a legutóbbi négy évtized leforgása alatt a tárgyalási kérdésekben szinte az ellenkezőjére változott. Az 1940-es évek elején azt hitték, hogy: „a legközelebbi feltevést, tudniillik azt, hogy az egyes tervek alkotói egymás hatása alatt állottak, nem fogadhatjuk el irányító összefüggésnek.” Ma már inkább ellenkezőleg, azt látjuk, hogy nemcsak egymás hatása alatt állottak, hanem időrendi folyamatosságban — mintegy három-négy évtized leforgása alatt — szinte közösen alakították ki a klasszicizmus megoldásainak csak nálunk jellemző tömegképleteit.

Ezeknek kifejlődését ugyanis külföldi hatásokból levezetni vagy megmagyarázni nem lehet — márcsak erős későbarokk hagyományai miatt sem. Ezért a többrétű, átfedésszerű helyi folyamat kellő megismeréséhez a hazai emlékműanyagok a korábbiaknál sokkal tüzetesebb vizsgálata szükséges. Ennek során nem szabad félhünk elődeink klasszikus eredményeinek, megállapításainak esetleges átértékelésétől sem. Megfelelő új eredményeket tudniillik — a nagy alkotások statikus szemléletmódja helyett — csak a kis emlékek szerepét is figyelembe vévő, dialektikus kölcsönhatásokra épülő, széles körű elemzések-től lehet remélni a jövőben.

Czagány István

JEGYZETEK

1 Történetírásunk egyik irányzata a kilencvenes éveket tekintve a magyar nemzeti mozgalom kezdetének. Molnár Erik: A történelmi materializmus ideológiai előzményei. Budapest, 1952. Magyarország története. II. 1. Szerk.: Mérei Gyula és Spira György. Budapest, 1957. Varga J.: Magyarország társadalmi és gazdasági élete a napoleoni háborúk idején. Budapest, 1959. Vö. A szocialista munkásmozgalom kialakulásának és fejlődésének néhány kérdése Magyarországon. Betlen Oszkár—Blaskovics János—Labádi Lajos: A magyar és a nemzetközi munkásmozgalom története. 1848–1945. Budapest, 1972–1973. Kossuth Kiad. A Marxizmus—Leninizmus Esti Egyetem tankönyve. 127. Arató Endre—Benda Kálmán—Mérei Gyula—Spira György—Varga Zoltán: Magyarország története 1790–1849. A feudalizmusról a kapitalizmusra való átmenet korszaka. Budapest, 1961. A Magyar Tud. Akad. Történet. Int.: Magyarország története. III. Korábban Tonelli Sándor: Nagypapák Pest-Budáján. Budapest, 1944. A magyar reformkor. Szekfű Gyula: Hetedik könyv a XIX. és XX. század. Második rész a reformnacionalizmus. Hóman Bálint—Szekfű Gyula: Magyar történet. V. köt. Budapest, 1936.

2 Benedek Marcellné Győri Lujza: Az empire építészet Pestén. 1800–1849. Budapest, é. n. Dante kiad. 44 o. Dr. Bierbauer Virgil: Pesti építőmesterek munkássága 1809–1847. „Tanulmányok Budapest múltjából” I. köt. Bp. 1932. 76–98. o. II. Mesterek szerinti jegyzékét Hild Józsefre vonatkozóan tovább fejlesztette Rados Jenő az alább i. monográfiájában. Bierbauer Virgil: A magyar építészet története. Bp. 1937. Magyar. Szle. Társ. kiad. II. A XIX. század első fele: a klasszicizmus építésze. 217–248. Zádor Anna és Rados Jenő: A klasszicizmus építésze Magyarországon. Bp. 1943. A Magyar Tud. Akad. kiadása. Borbíró Virgil: A magyar klasszicizmus építésze. Bp. 1948. Magyar. Műv. Tanács. knyv. IV. Rados Jenő: Hild József Pest nagy építőjének életműve. Bp. 1958. Akad. Kiad. Zádor Anna: Pollack Mihály. 1773–1855. Bp. 1960. Akad. Kiad. Különösen figyelemre méltó ennek „A klasszicizmus kialakulásának néhány problémája” című fejezete. Rados Jenő: Magyar építésztörténet. Bp. 1961. Műsz. Kiad. VII. Klasszicista építésztünk. 235–266. o.

3 Ennek első jelentkezéseként talán Charles Moreau 1794–1805 között készült, kismartoni Esterházy-kastély parkjában álló romantikus műromjait vagy Pollack Mihály 1805–1827 között épült pécsi dóm gótizáló, romantikus átalakítását tekinthetjük.

Vö. Rados Jenő: Magyar kastélyok. Bp. 1939. M. O. B. kiadás 36–37. o. Zádor Annának a 2. sz. jegyz.-ben i. 2. m. 100. és köv. o. Ugyanitt a hiv. bevezető fejezetben említi az egri Lycaeum Kracker festette könyvtártermének 1778-ban Josef Zach által készített tridentisínat festmény gótizáló architektúráját, a pesti Belvárosi Főprébániatemplom Ungnad Fülöp által 1808-ban készített romantikus stílusú szöszékét és a tatai Esterházy-kert Moreau összeállította „középkori” romjait. Ide sorolja a pesti Belvárosi Főprébániatemplom főoltárához 1805-ben Mayer Mihály kőfaragónál megrendelt nyolc „gótikus oszlopfő”-t és Kisfaludy Károly romantikus stílusú festményeit is. (Tengeri vész, Éjszakai szélvész, Tengeri vihar.) Lásd Zádor Anna—Genthon István: Művészeti Lexikon. II. köt. Bp. 1966. 641.

4 Az időhatárolás kérdéseit vizsgáltuk egy budavári ház esetében is a Művészettörténeti Értesítő 1974. (XXIII.) évf. 2. szám. 121–127. o.-án. Czagány István: A budavári Grigely-ház műemléki helyreállításának művészettörténeti vonatkozásai cím alatt. Itt a homlokzat directoire stílusú vakolatarchitektúrája 1796-ban, a copf stílusú domborművek 1807 után, a romantikusan gótizáló ablakrácsok legkésőbb 1810 körül készültek.

5 Ezt általában Hild József 1842–1856 közt készült Herminakápolnájától vagy Gerster Károly 1845–1846-ban épült Arany János utca 16. sz. lakóházától szokták számitani. Zádor Anna a 2. sz. jegyz.-ben i. 2. m.-e bevezető fejezetében említi, hogy 1848 előtt a „neogótika hazai térhódítása nem jelentékeny”, mert csupán Pestnek egy 1840 körüli látképén mutatkozik három gótizáló ablakon át a város, a „Der Spiegel” 1843. évi mellékletén jelentkezik a pesti hajóhid őrházának dór metopás frize fölé helyezett gótizáló vakarkádja és a „Honderü” 1845. évi kötetének mellékletében Patin A. litográfiáján látható az oroszvári Zichy-kastély angolos gótikája Bertrand I. rajza nyomán. Maga is említi azonban az 1830-as években Hild Józsefnek a bajnai vadászslakhoz készült gótizáló terveit (egykor a bajnai Sándor—Metternich-leveletárban) és ezért a pesti Herminakápolnát már érett romantikus alkotásnak tartja. Nyilvánvalóan megelégedett pl. a Budakeszi út 51/b. alatti, 1820–1822-ben készült, romantikus stílusú Ferencalmi Szűz Mária-kápolnával. Horler Miklós—Pogány Frigyes: Budapest műemlékei. II. köt. Bp. 1962. Akad. Kiad. 176–179. o. és 73., 74., 75. kép. Magunk a lappangó romantika jelenlétére mutattunk rá 1822-ben az Országház utca 6. sz. épület elpusztult főhomlokzatán

Czagány István: A budavári volt Weixelgärtner-ház sorsa, mint művészetszemléleti fejlődésünk fordulópontja. Művészettörténeti Értesítő. 1975. évi 2. sz. 87. o.

6 Rados Jenőnek a 2. sz. jegyz.-ben i. 2. m. 171. o. Dr. Tarnóczy János: A Szent István bazilika éneklő kövei. A templom története és műemlékei. Bp. 1937. 15. o. A templomocskának már felépültekor jelentkezett avultságára vonatkozóan Zádor-Radosnak a 2. sz. jegyz.-ben i. m. 102. o. Rados Jenő: A magyar klasszicizmus építészete feladatainak tükrében (tipológia). 316. o. Zitterbarth János 1803-tól kezdve működött Pesten; az 1808–1823 közt készült tervei maradtak meg a Szépitő Bizottság anyagában. Mesterlevélet 1794-ben Bécsben szerezte, ahol rövid ideig az Akadémiát is látogatta. Zádor Anna–Genthon István: Művészeti Lexikon. IV. köt. Bp. 1968. Akad. kiadó. 774–775. o.

7 Zádor Annának a 2. sz. jegyz.-ben i. 2. m. 80–81. o. 40., 41. kép. Rados Jenőnek a 2. sz. jegyz.-ben i. 2. m. 198. o. 167. kép. Az egytornyú evangélikus templom 1799. évi tervét kétszétlenül láthatta 1803 után Zitterbarth János. Legálábbis erre vallanak a rövidebb oldali homlokzaton – mindkét terven látható – bejárat nyílás felett álló félköríves lunetták és nyílás melletti, kétoldali mélyített tükrök. A középrizalit megoldását azonban – amely elter Pollack Mihály tervétől – talán Giuseppe Valadier 1806-ban épült római San Pantaleo homlokzata primitív, leegyszerűsített utánérzésének tekinthetjük. Vö. Gustav Pauli: Die Kunst des Klassizismus und der Romantik. Berlin, 1925. Propyläen-Verlag. 159. és a 495. o. 159. sz.

8 Budapesti Történeti Múzeum Újkori Osztálya (Kiscelli út 108. sz.): Tervtár 1137/8. sz. T. I. „B” Entworfen und gezeichnet durch Joseph Schwartz... zu Pest. 1821. feliratú, fekete tuszal készült templomalaprajz. 1137/9. sz. T. II. „B” Entworfen und gezeichnet durch Joseph Schwartz... in Pest. 1821. „Durchschnitt beim Hoch Altar. Hauptfront.” Hátán bélyegző. Szürke, zöld és rózsaszín vízfestékekkel színezett tusrajz. 1137/10. sz. T. III. „B” Gezeichnet durch Joseph Schwartz... in Pest. 1821. „Durchschnitt beim Chor. Hintere Front.” Hátán bélyegző. Szürke, rózsaszín és sárga vízfestékekkel színezett tusrajz. 1137/11. sz. T. IV. Gezeichnet durch Joseph Schwartz... in Pest. 1821. „Durchschnitt nach der Länge.” Hátán bélyegző. Szürke és rózsaszín vízfestékekkel színezett tusrajz. 1137/12. sz. T. V. Entworfen und gezeichnet durch Joseph Schwartz... in Pest. 1821. „Seiten Front.” Hátán bélyegző. Szürke, rózsaszín és zöld vízfestékekkel színezett tusrajz.

9 A kupolák és a lanterna arányaira, valamint az oldalfalak félköríves záródású ablaknyílásainak arányviszonyaira vonatkozóan lásd az 1763–1777 közt épült váci székesegyház azonos elemeit, amelyeket Schwartz az 1821. évi terveknek elkészítése előtt már ismerhetett. Vö. Genthon István: Magyarország művészeti emlékei. 2. Duna–Tisza köze, Tiszántúl, Felsővidék. Bp. 1961. Képzőműv. A. Kiad. 317. o. és 446. kép a 320. o. után. Valamint Dercsényi Dezső szerk.: Pest megye műemlékei. II. Bp., 1958. Akad. Kiadó. 284. o. u. a. 378. kép. Rados Jenőnek a 2. sz. jegyz.-ben i. 1. m. 309. o. 1760–1777 közé keltezi a váci székesegyház építését. Schwartz József toronysisakjának felépítési módszere azonban az 1736-ban tervezett és 1754–1773 közt felépült temesvári püspöki székesegyház sisakmegoldására emlékeztet. Vö. Voit Pál: A barokk Magyarországon. Bp. 1970. Corvina–Helikon kiad. 95. o. és 6. kép a 97. o. után. Szőnyi Ottó: Régi magyar templomok. Bp. é. n. 110. o. 152. kép és 212. o.

10 Schwartz kupolája leginkább Packh János esztergomi Szt. Anna-templomának kupolakompozíciós módszerére emlékeztet, de ennek és lanternájának arányviszonyait aligha ismerhette, mert ez csak 1828–1835 között készült el. Vö. Dercsényi Dezső–Zolnay László: Esztergom. Bp. 1956. Képzőműv. A. Kiad. 86. o. és 155. kép a 90. o. után. A kupolaszerkesztésnek ez a módszere azonban már a debreceni Református Nagytemplom Péchy Mihály-féle tervén is megjelent 1802–1805 között. Zádor-Radosnak a 2. sz. jegyz.-ben i. m. 310. o. 395. o. 3–4. jegyz. és 3. kép a 428. o. után. Ezt pedig Schwartz is ismerhette.

11 Ezeknek használatát – mint barokk-reneszánsz stíluskeveréket – csak dr. Tarnóczy János fedezte fel a 6. sz. jegyz.-ben i. m. 19. o.-án, természetesen tévesen.

12 Budapesti Történeti Múzeum Újkori Osztálya (Kiscelli út 108. sz.): Tervtár 1137/1. sz. No. I. 1822. „A”. Tabl. Joseph Schwartz: Plan von 1ten Stock. Fekete tusrajz. Hátán bélyegző. 1137/2. sz. Tab. No. II. 1822. „A”. Joseph Schwartz: Plan zu ebener Erde. Fekete tusrajz. Hátán bélyegző. 1137/3. sz. III. „A”. Entworfen und gezeichnet durch Joseph Schwartz. o. z. I. 1822. „Durchschnitt durch die Höfe”. Tusrajz szürke és rózsaszínű vízfestékekkel színezve. Hátán bélyegző. 1137/4. sz. T. IV. „A”. Entworfen und gezeichnet durch Joseph Schwartz. 1822. „Haupt Front”. Színezett tusrajz. Hátán bélyegző. 1137/5. sz. T. V. „A”. Entworfen und gezeichnet durch Joseph Schwartz. 1822. „Stallungen Wacht Haus: Front gegen die Waitzner-strasse. Durchschnitt beim Hoch: Altar. Durchschnitt beim Chor.” Színezett tusrajz. Hátán bélyegző. 1137/6. sz. T. VI. „A”. Entworfen und gezeichnet durch Joseph Schwartz in Pest, 1822. „Durchschnitt durch die Länge”. Tusrajz szürke és rózsaszín vízfestékekkel színezve. Hátán bélyegző. Ehhez a sorozathoz egy 1137. sz.-ú Joseph Schwartztól származó, német nyelvű műleírás is tartozik 1822-ből. Hátán: „Bp. Szföv. Múzeuma Városliget” feliratú lila színű ellipszis bélyegző.

13 József nádor ugyanis le akarta bontatni a szerviták templomát és rendházát, hogy helyükön teret létesíthessen a Régi Város-háza (invaliduskaszárnya) főhomlokzatának bemutatása céljából és át akarta telepíteni azt a „Hetz amphitheater” Platz területére. Pásztor Mihály: A százötvenéves Lipótváros története. Bp. 1943. Statisztikai Közlemények. Bp. Szföv. kiad. 125. o.

14 Közölve Balogh Jolán: Az esztergomi Bakócz-kápolna. Bp. 1955. Képzőműv. A. Kiad. 21. képen a 127. o. után.

15 Franz Anton Hillebrandt 1764. évi megoldása élt tovább – immár nem a terephez alkalmazkodó formában – Paul Kühnnek az 1821. évi tervén, amellyel igen erős kompozíciós rokonságot mutat Schwartz 1822-ben készült kolostoralaprajz megoldása. Vö. Balogh Jolán: A 14. sz. jegyz.-ben i. m. 29. képével. Eredeti „A Várhegy és környéke a Kühnel-féle terv szerint” feliratú, festett makettje az Esztergomi Bazilika állandó modellkiállításán. Ez legkésőbb 1822-ben készülhetett. Vö. Zádor Anna – Genthon István: A 6. sz. jegyz.-ben i. m. 2. köt. Bp. 1966. 737. o.

16 Lásd a 10. sz. jegyz.-ben i. m.-ek i. h.-eit és a közöttük levő összefüggéseket.

17 „minthogy nem vagyok gyakorló építőmester, hanem csak elemi rajztanító, távolról sem hiszem, hogy kötelesek vagy egészen kielégíthető munkát készíthetnek.” Rados Jenő szerint – aki a terveit Hild klasszikusan kiforrott első terve szemszögéből nézte – Schwartz két tervsorozatából egyedül csak ez a mentegetődzés fogadható el.

18 Schwartz építőművészeti műveltségének és kompozíciós készségének helyes megítélése szempontjából meglehetősen keveset mond számunkra az, hogy „elemi rajztanító”-nak mondja magát. Személye talán azonos lehetett azzal a Schwartzzal, aki később valószínűleg Ybl Miklós irodájában dolgozott és akinek saját aláírású tervét 1867. július végén Ybl terjesztette fel Pest város tanácsához. Éber László: A budapesti Szent István-templom. „Művészet” 1906. V. évf. 1. sz. 37. o. Ybl Ervin: Ybl Miklós. Bp. 1956. Képzőműv. A. Kiad. A Bazilika c. fejezet: 206. o. és 65., 66. jegyz. Győrben például 1840–1850 között Fruhmann Antal rajztanár négy olyan épületet is emelt – valamint megtervezte a balatonfüredi templomot – amelyeket ma műemlékként tartunk nyilván.

19 Négy tervrajz a Budapesti Történeti Múzeum Újkori Osztálya (Kiscelli út 108. sz.): Tervtárban: 1326. i. sz. „Nro. 1. Grund Plan. I. B.” (Ignaz Brein) Fekete tusrajz: falak fekete színnel kitöltve. Rajta a lépték alatti bélyegző. é. n. 1326. 2. sz. „Nro. 2. Vorderer Facade. I. B.” (Ignaz Brein) Lavírozott tusrajz. Hátán bélyegző. é. n. 1326. 3. „Nro. 3. Hintere Facade. I. B.” (Ignaz Brein) Lavírozott tusrajz. Hátán Bp. Szföv. Mú. Városliget – ellipszis bélyegző. é. n. 1326. 4. „Nro. 4. Profil. I. B.” (Ignaz Brein) Lavírozott tusrajz, metszékei rózsaszínű vízfestékekkel színezve. Hátán bélyegző. é. n.

20 Legálábbis erre vall Komárik Dénesnek a Brein Ferenc és a pesti Brein család c. tanulmányában az a tény, hogy életpályájának idősorrendjében az 1822-ben épült Deák téri „Két torókhöz” címzett Kemnitzer-ház és az 1825-ben készült tápiógyőrei r. k. templom közé helyezi a lipótvárosi plébániatemplom terveinek említését. „Építés-Építészettudomány” IV. kötet. 1–2. sz. Bp. 1973. Akad. Kiad. 181. o. és 178–179. o. 16–17. kép. Rados Jenőnek a 2. sz. jegyz.-ben i. 1. m. 153. o.-án és a 26. képen datálás nélkül említi.

21 Joseph Schwartz rajztanítója volt 1803–1806 között, Zitterbarth János pedig 1814-ben esküvői tanúja lett. Komárik Dénesnek a 20. sz. jegyz.-ben i. m. 175. és 177. o.

22 Schaffler József (kimutatható 1725–1769) tervrajza okvetlenül 1769 előtt keletkezett. Voit Pál: Heves megye műemlékei. I. köt. Bp. 1969. Akad. kiad. 394. o. 360. kép és jegyz. Említi Komárik Dénesnek a 20. sz. jegyz.-ben i. m. 181. o. 51. jegyz.

23 Rudnay Sándor „a primási szék elfoglalása után egy hónappal... Louis von Remy építést... bízza meg a hatalmas építési feladat terveknek elkészítésével.” Rados Jenőnek a 2. sz. jegyz.-ben i. 1. m. 312. o. Rudnay 1819-ben foglalta el a primási széket. Dr. Lepold Antal és dr. Lippay Lajos: Esztergomi útikönyv. Esztergom. é. n. (1946?) 16. o. Zádor Anna – Genthon Istvánnak a 6. sz. jegyz.-ben i. m.-ben – IV. köt. Bp. 1968. 43. o. – erre vonatkozóan közölt időmeghatározása nyilvánvalóan téves. Kühnel Pál tervezői megbízásának időpontját Rados Jenő. i. m. i. h. nem említi, csak az 1824. évi halálát. Azért erre vonatkozóan lásd Zádor Anna – Genthon István i. m. II. köt. Bp. 737. o. Pákh János tervezői tevékenységét Rados Jenő i. m. 313. o. és 13–14. kép. igazolja datálás nélkül. Vö. Zádor Anna–Genthon István i. m. III. köt. Bp. 1967. 666–667. o. Érdekes, hogy a pannonhalmi Bencés Főapátsági templom tornya is erősen hasonló sisakkal készült 1829–1832 közt, szintén Packh János tervezéséért – mintegy négy évvel Brein Ignác Bazilika-tervei után. Genthon István: Magyarország művészeti emlékei. I. Dunántúl. Bp. 1959. Képzőműv. A. kiad. 129. o.

24 Rados Jenőnek a 2. sz. jegyz.-ben i. 1. m. 153. o. Véleményét megfontolás nélkül átveszi Komárik Dénesnek a 20. sz. jegyz.-ben i. m. i. h.

25 Öt tervrajz a Budapesti Történeti Múzeum Újkori Osztályának (Kiscelli út 108. sz.): Tervtárban: 3604. sz. „Joseph Dürich Lungen(?) Baumeister. Grundriss Der neu zu erbauenden Kirche in der Leopoldstadt zu Pesth.” feliratú templom alaprajzi terv.

Fekete tus: falak kitöltve. Hátán bélyegzők. 3605. sz. „Joseph Diétrich A—B” feliratú templom metszet terv. Lavírozott tusrajz, metszékei rózsaszín vízfestékkel színezve. Hátán két bélyegző. 3606. sz. „Joseph Diétrich” feliratú templom homlokzatterv. Lavírozott tusrajz. Hátán: „Dr. Weisberger Miklós gyűjteménye” és „Bp. Szföv. Múz.” feliratú bélyegzők. (3607? sz.) „Stehende privat Hauser. Grundriss Der neuuerbauenden Kirche samt Kloster in der Leopoldstadt zu Pesth. Joseph Diétrich.” feliratú alaprajz. Fekete tus: falak kitöltve. Hátán körbélyegző. 3608. sz. „Joseph Diétrich Lungh (?) Baumeister. Grundriss des ersten Stockwerkes vom Kloster. Situation der Kirche. Stehende privat Hauser” feliratú alaprajzi terv. Tusrajz: falak fekete színnel kitöltve. Templom kontúrok és tetőidomok rózsaszínnel festve. Hátán bélyegzők.

26 Rados Jenőnek a 2. sz. jegyz.-ben i. m. 154. o. csak az 1815–1832 közötti működését említi. Zádor Anna—Genthon István a 6. sz. jegyz.-ben i. m. I. köt. Bp. 1965. 541. o.-án említi, hogy 1819-től kezdve volt a pesti csh tagja. Véleményünk szerint — abból a tényből kiindulva, hogy alaprajzain kolostorépület is szerepel úgy, mint Schwartz második tervsorozatán — megoldása 1822 előtt nemigen keletkezhetett.

27 Szentkirályi Zoltán: Péchy Mihály munkássága. „Építész” 1951. évi III. évfolyam. 9–10. szám. 520. o. felső kép: Péchy tervének főhomlokzata. Balogh István: Debrecen. Bp. 1958. Képzőműv. A. Kiad. 47. o. 34–35. kép.

28 Hasonló megoldás látható a budai Krisztina téri templomnál, amely 1795–1797 között épült Hikisch Kristóf tervei szerint. Horler Miklós—Pogány Frigyes: Budapest műemlékei. I. köt. Bp. 1955. Akad. Kiadó. 766. o. és 786. kép. Ugyanígy az 1820–1822-ben épült Ferencalmi Szűz Mária-kápolna apszisa is. Horler—Pogányinak az 5. sz. jegyz.-ben i. m. (II. köt.) i. h. Ez az apszisforma azonban a XVIII. század jellegzetessége. Megtalálható már 1785-ben a budai Mártírok útja 23. sz.-ű ferences-templom alaprajzán és az 1760-ban elkészült budai Fő utca 90. sz.-ű Szt. Flórián-kápolna szentélyén. Horler—Pogány: i. m. 232. o. 138. kép és 202. o. 103. kép.

29 Ezeket a terveket a Budapesti Történeti Múzeum Újkori Osztályának Tervtárában nem sikerült megtalálnunk. Rados Jenőnek a 2. sz. jegyz.-ben i. m. 261. o. 12. jegyz.-ében azt állítja, hogy a Nádori Levéltár 1831: pol. 2718. sz.-ot viselte, de már 1943-ban sem ismerték a helyét, mert: „Hofrichter terve még lappang valahol” — írták ekkor róla.

30 Zádor Anna—Genthon Istvánnak a 6. sz. jegyz.-ben i. m. II. köt. Bp. 1966. 396. o. Sorsáról csak annyit tudunk, hogy a nádor tetszését nem nyerte el, „wegen Verstösse gegen die architektonischen Regeln” a többi beérkezett tervvel együtt. Rados Jenőnek a 2. sz. jegyz.-ben i. m. 126. o.

31 Budapesti Történeti Múzeum Újkori Osztályának (Kiscelli út 108.) Tervtárában: 1325. 1. „Rückwertige Ansicht. Vortere haupt Ansicht. Kasselik.” feliratú alaprajz fekete tusal. Falak feketével kitöltve. Hátán bélyegző. 1325. 2. „Vortere Haupt Ansicht. Kasselik.” feliratú homlokzati terv. Lavírozott tusrajz. Hátán bélyegző. 1325. 3. „Rückwertige Ansicht. Kasselik.” feliratú homlokzati terv. Lavírozott tusrajz. Hátán bélyegző. Datálásukra vonatkozóan: Kuthy Sándor: Kasselik Ferenc. Zádor Anna—Genthon Istvánnak a 30. sz. jegyz.-ben i. m. 576. o. Nyilván Rados Jenőnek a 2. sz. jegyz.-ben i. m. 146. o. és 265. o. 109. jegyz. alapján. Ebben Rados hivatkozik Bierbauer Virgilnek a 2. sz. jegyz.-ben i. m. 2. m.-re, annak 231. oldalára, ahol ő forrásmegjelölés nélkül azt állítja, hogy az 1842. évi zártkörű tervpályázaton Kasseliken kívül Brein Ignác, Schwartz József, Giuseppe Cassanó és Hild József is részt vett. Ez annyiban bizonyosan téves, amennyiben Schwartz tervei 1821–1822-ben, Brein Ignác tervei pedig valószínűleg 1822–1825 között készültek.

32 Pietro Nobile hatását Rados Jenő is felismerte a 2. sz. jegyz.-ben i. m. c 146–147. o.-án. Nobile terveit azonban nem tudta

datálni az i. m. 313. o.-án. Hasonlóképpen Major Máté sem a Nobile Pietro: Zádor Anna—Genthon Istvánnak a 6. sz. jegyz.-ben i. m. III. köt. Bp. 1967. 528. o.-án. Közvetett adatokból úgy látszik, hogy azok 1834–1837 között készülhettek. Zádor Anna: A magyarországi klasszicizmus építészete története. Zádor—Radosnak a 2. sz. jegyz.-ben i. m. (1) 169. o. és 269. o. 41., 42. jegyz. alapján. 427. o. ua. 16–17. kép.

33 Gustav Paulinak a 7. sz. jegyz.-ben i. m. 177. és 497. o. 177. sz. Kupferstiche aus „Sketches in Architecture” (London. 1793.) alapján. Zádor Anna—Rados Jenőnek a 2. sz. jegyz.-ben i. m. 308. o. a szombathelyi székesegyház 1791–1797 közötti építéséről. Vö. Genthon István: Magyarország művészeti emlékei. 1. Dunántúl. Bp. 1959. Képzőműv. A. Kiad. 371. o. és a 368. o. u. a 366. kép Hefelére vonatkozóan.

34 Az egri székesegyház 1831–1836 között építette Hild József. Genthon Istvánnak a 33. sz. jegyz.-ben i. m. 2. köt. Duna—Tisza köze, Tiszántúl, Felsővidék. Bp. 1961. 81. o. Az esztergomi székesegyháznak viszont csak 1839 óta volt a mestere Hild József.

35 Az utóbbi két sajtásra rámutat már Rados Jenő is a 2. sz. jegyz.-ben i. m. 314–315. o.-án; a velencei San Marco alaprajzával fennálló rokonságot azonban — véleményünk szerint túlzott szubjektívizmussal — Pyrkér János érsek velencei pátriárkaságának a számlájára írja csupán.

36 Paul Schubring: Die Kunst der Hochrenaissance in Italien. Berlin. 1926. Propyläen-Verlag. 398–399. Bramante 1506–1514, Michelangelo 1547–1564 közt volt az épület tervezője. Katalog der Künstler und Abbildungen: Architektur. 597. sz.

37 Az épület Alessi 1522. évi tervei alapján 1600 körül készült el és Bramante római San Pietro terveihez igazodott. Leo Adler—Georg Kowalczyk: Wasmuths Lexikon der Baukunst. Zweiter Band. Berlin. 1930. 606–607. o.

38 Werner Weisbach: Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien. Berlin. 1924. Propyläen-Verlag. 270.; az épület 1675–1706 között készült. Verzeichnis der Abbildungen 517. o.

39 Említi Hekler Antal: A magyar művészet története. Bp. 1934. 19. o.-án. Vö. Diváld Kornél: Magyarország művészeti emlékei. Bp. 1927. K. M. E. Ny. 20. o. 19. képpel.

40 Rados Jenő „egyszerűsített Bazilika-terv”-nek, Bazilika „I. a” és „alternatív” megoldású, valamint „I. B” tervnek nevezi ezeket a 2. sz. jegyz.-ben i. m. 171., 176., 179., 180. o.-án, a 140., 146., 149. és 150. képeken.

41 Zakariás G. Sándor: Budapest. Magyarország művészeti emlékei. 3. köt. Bp. 1961. Képzőműv. A. kiad. 98. o.

42 Zakariás G. Sándornak a 41. sz. jegyz.-ben i. m. 169. o.

43 Zakariás G. Sándornak a 41. sz. jegyz.-ben i. m. 70. o.

44 Horler Miklós—Pogány Frigyes: Budapest műemlékei. I. köt. Bp. 1955. Akad. kiad. 186. o. Alaprajzát lásd E. Dismas 1870. évi 1 : 720 léptékű helyszínrajzán. Budapest Főváros V. B. VIII. Városrendezési és építészeti osztályának térképtárában levő eredetén. Marek János: „Buda szab. kir. főváros egész határának másolatí térképe... 1873. Budapest, Fővárosi Levéltár: Vár B—14/15 és B—15/22 szelvényeken.

45 Hasonló „klasszicizálás”-t mutatunk ki 1840 körül egy kis budavári középkori és barokk eredetű lakóházon is, ahol ez emeleti ablakszemöldök-parkányok beiktatása segítségével történt a homlokzaton. Czagány István: A budavári volt Belényi-ház művészettörténeti jelentősége. „Művészettörténeti Értesítő” 1972. (XXI.) évf. 3. szám. 224–229. o. Korábban Czagány István: A budapesti I. ker. XI. Ince pápa tér 4. sz. épületen végzett műemléki kutatások eredményei. „Művészettörténeti Értesítő” 1954. évf. 2. sz. 279., 299. o. Ez az átalakítás 1842–1846 közt készült, a Fortuna utca 14. sz. házá 1838–1840 körül.

Summary.

The originals of neoclassic architecture in Budapest cover the course of development of multi-layer elements — overlapping one another at times — of the late Baroque, of the style of the age of Louis XVI., of the Empire as well as of those of neoclassic and romantic styles. For this reason the neoclassic works of the Hungarian capital cannot be compared with their German and French equivalents made at the same period. They cannot be considered as neoclassic in the sense as for instance Madelaine in Paris, built by Barthélemy Vignon between 1806–42, the Lutheran church in Karlsruhe by Friedrich Weinbrenner between 1807–16, or the St Nicholas church by Friedrich Schinkel in Potsdam completed between 1830–49, are. A true image of local development is reflected by the plans of the „Cathedral” in Budapest designed between 1817–45. During the time of designing

a temporary small church was built — in the same spot where the present „Cathedral” stands — by János Zitterbach already in 1817. Very probably it had a direct contact with the Lutheran church in Deák Ferenc place designed by Mihály Pollack between 1799–1809. In their last analysis the facade of both can be attributed to the design of San Pantaleo in Rome by Giuseppe Valadier accomplished in 1806. Even more significant are the church-plans of mixed characters, issued between 1822–42, for the shaping of local style. The first series of designs of Joseph Schwartz of 1821 — the earliest of them — definitely remind the accomplishments of the Cathedral in Vác, built by Isidore Canavale between 1763–77. On its spires it retains the elements of the Cathedral by Fischer von Erlach, in Temesvár the proportion of its main dome might be attributed to the cupola of the Big Reformed

Church by Mihály Péchy in Debrecen. The next series of plans, the second in 1822, were accomplished with a ground-plan of a monastery and for this reason they might be influenced by the prince-primate's residence in Esztergom by Franz Anton Hillebrandt, made in 1764, as well as by Paul Kühnel's modified plan of 1821. Their spires remind — beside a decisive neoclassical feature — Anton Pilgram's accomplishment in Jászóvár. Ignác Brein's series of plans, made between 1822—25, remind, in their ground-plan, József Schaufler's plan for the Minorite monks' church in Eger. The upperfloor of their towers as well as its cupola, raised on a tambour of circular-peripteros scheme, were planned with full knowledge of Paul Kühnel's and János Packh's accomplishments in Esztergom of 1824. Joseph Düttrich's series of plans, with a ground-plan for a monastery, made between 1819—1832, were also influenced by the compositions of Hillebrandt and Kühnel in Esztergom. Beside the matured neoclassical attitude their partial solutions — especially in case of the spires — refer to Canevale's big church in Vác and that of Péchy's in Debrecen. Ferenc Kasselik's plans of 1842 show Pietro Nobile's architectural solutions for the cupola of the Cathedral in Esztergom, the spires might have been accomplished under the influence of Menyhért Hefele's designs for the Cathedral in Szombathely, made between 1791—97.

Thereafter in 1845, under the influence of Michelangelo's -architectural system of the San Pietro in Rome,

József Hild's first designs were created. Its superstructure took over the composition of the Cathedral in Eger — accomplished between 1831—36 — and that of the four-tower Cathedral in Esztergom, built under his direction since 1839. The first plan was followed by three other variations, among which, the one — accepted for accomplishment in 1851 — bore already romantic stylistic features. It is even more evident as — between 1842—56 — Hild constructed the Hermína Chapel in Pest, in Gothic-romantic style, and Mihály Polláck reconstructed the Cathedral in Pécs in the same style between 1805—27.

It is noteworthy that buildings, accomplished in neoclassical style, as the Lutheran Church in Deák Ferenc place or Hofrichter's Calvinist Church in Calvin place — built between 1816—30 — show, in their largescale composition, the architectural features of the Empire. For this reason Hild made them „neoclassic” by erecting antique porticoes in front of them in 1848 and 1856. Only the St Stephen Church — formerly the Ignorantine Chapel of 1844-and the Lutheran Church in Budavár, erected between 1846—47, might have been built in pure neoclassic style. Both were preceded by the Virgin Mary Chapel of Ferencsalom, displaying romantic features and erected between 1820—22, documenting this way the mixing of various contemporary stylistic trends.

István Czagány

ÉPÍTÉSI ADATOK ÉS TERVEK A JANKOVICH CSALÁD LEVÉLTÁRÁBÓL

A műemlékileg védett épületek helyreállítását megelőző építéstörténeti kutatás szinte minden esetben napvilágra hoz olyan adatokat és tényeket, melyek a vizsgált épületre vonatkozó ismereteinket gazdagítják, módosítják, sőt sokszor teljesen új megvilágításba is helyezik. Emellett azonban — mennél szerteágazóbb a kutatás, annál gyakrabban — előfordul, hogy „melléktermékként” más épületekre vonatkozó forrásanyag is előkerül, s történeti, művészettörténeti vagy építészettörténeti szempontból értékes adatok bukkannak fel. Ezeknek a szálnak a végigkövetésére azonban — különösen, ha ez a szóban forgó kutatás céljától messze vezetne — gyakran nincs lehetőség, s az értékes adatok többnyire a „hajófenékebe” kerülnek, a bizonytalan jövőben történő feldolgozás reményében. Pedig ismertetésük — a részletes feldolgozás nélkül is — komoly haszonnal járhat, s más kutatók munkájának nyújthat ösztönzést vagy segítséget. Ebből a megfontolásból kiindulva ismertetünk néhány érdekes adatot és tervet, melyek egy budai műemlék építéstörténeti kutatása során kerültek elő.

A szóban forgó épület Pesthidegkúton, a II. ker. Váry köz 21. sz. alatt áll; szabadon álló, téglány alaprajzú, négyoszlopos portikusszal tagolt földszintes klasszicista villa, melynek építését a szakirodalom stíluskritikai alapján az 1830-as évekre helyezte. [1] (1. kép.) A szájhagyomány — s ennek nyomán a szakirodalom — az épületet Vári Szabó kúriának nevezi; az Országos Levéltár családi anyagának repertóriumában a Vári Szabó név csak egyszer szerepel, s akkor sem önálló családi levéltárra utalva, hanem a Jankovich család levéltárában, Vári Szabó Antalnak, a család pesti fiskálisának számadásainál. Ennek nyomán a kutatást Jankovich Miklósnak, a család ma is élő tagjának közlése alapján kezdtük el; eszerint a pesthidegkúti birtok az 1840-es évek végéig Jankovich-tulajdonban volt, s csak a neves műgyűjtő Jankovich Miklós (1772—1846) özvegyének kezével szállt Vári Szabó Antal-

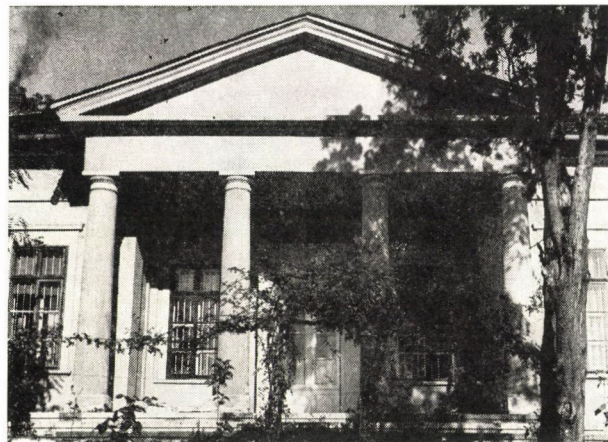
ra. Hidegkút 1500 körül a Podmaniczky család egyik ágának birtoka volt, majd ezen ág magvaszakadása után leányági örökösödés útján a Szunyogh család birtokába került. A török időkben természetesen nem lehetett gyakorolni a tulajdonjogot, s a török kiűzése után német telepesekkel újratelepített község birtokába csak a Neoaquistica Commissio előtt lefolytatott perrel került vissza a Szunyogh család az 1720-as évek második felében. A birtok egy hányada Szunyogh Krisztina kezével Jankovich Miklós septemvirre (hétszemélyes táblai ülnökre) szállt, akitől fia, majd unokája, a műgyűjtő Jankovich Miklós örökölte. Lehetséges, hogy a birtok a Jankovich-ágon is tovább osztódott, mert az utóbb említett Jankovich Miklós — végrendelete szerint — Hidegkút 1/18-ad részének volt a tulajdonosa. Ezt a birtokrészt második feleségére, Hauck Rózára hagyta, akinek ezenkívül az első házasságból származó fiúra, Jankovich Lőrincire hagyott többi birtok jövedelméből özvegyisége idejére pénzbeli ellátást és pesti házában lakást is biztosított. Jankovich Miklós 1846-ban bekövetkezett halála után azonban az özvegy hamarosan férjhez ment Vári Szabó Antalhoz, s ezzel a hidegkúti birtok a Vári Szabó családra szállt. [2]

Kutatásunk során a Jankovich-levéltárból a hidegkúti építkezésre semmiféle adat nem került elő. Azt kellett feltételeznünk, hogy a megrendült anyagi helyzete miatt zárgondnokság alá helyezett és elsősorban gyűjteményének sorsával foglalkozó Jankovich Miklós ekkor a hidegkúti birtoknak legfeljebb fenntartásával törődhetett, de aligha építkezhetett; [3] s mivel az 1836-os Matkovitz-féle térképen a kúria még nincs feltüntetve, de Haueffler (1854) már említi, az építkezés Vári Szabó Antal nevéhez kapcsolható 1850 körül.

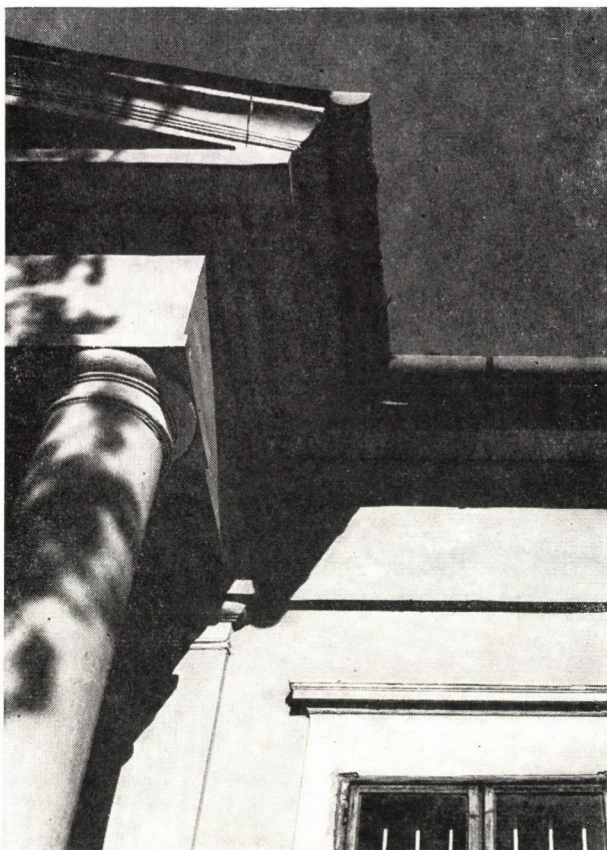
Ezt a feltételezést azonban váratlanul tárgyalanná tette az Országos Széchényi Könyvtár kéziratárában őrzött Jankovich-levelezésből olyan adatok felbukkanása,



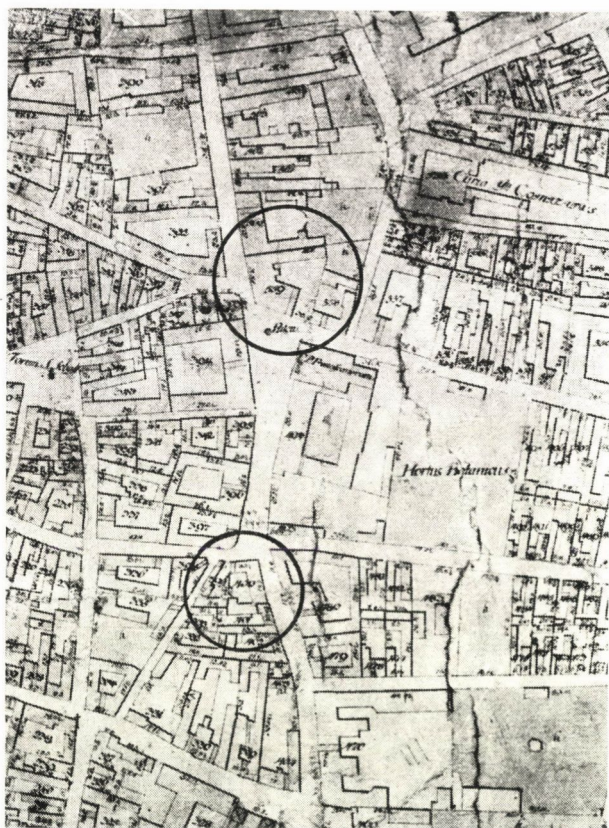
1. A pesthidegkúti Jankovich (később-Vári Szabó)-kúria



2. A kúria portikusza



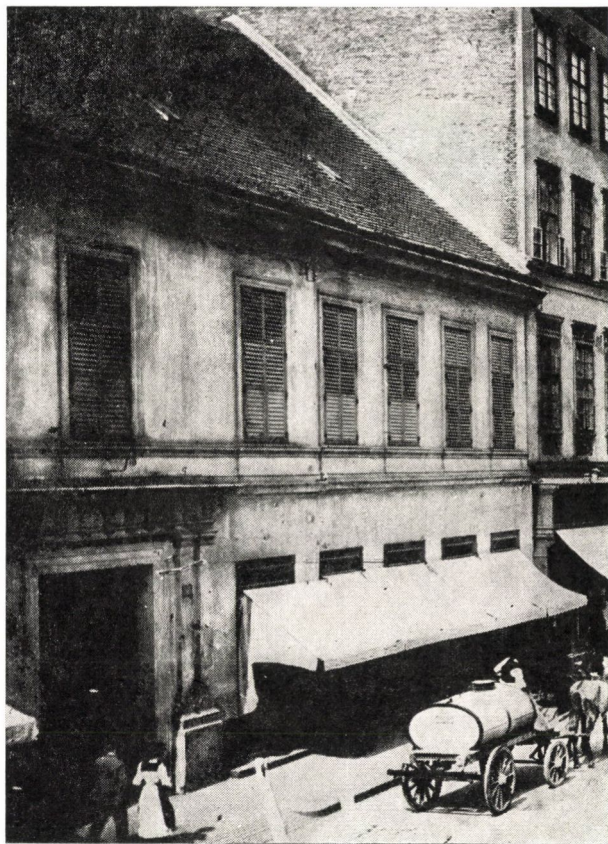
3. A kúria főhomlokzatának részlete



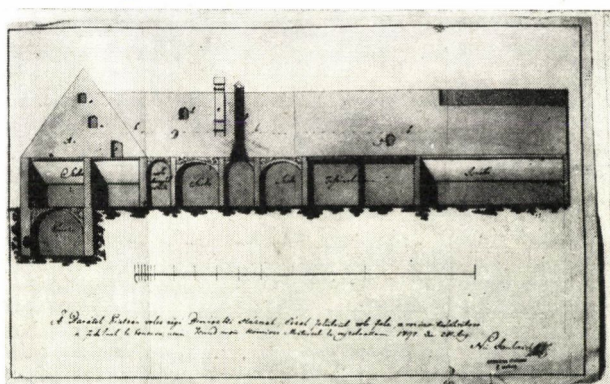
4. A Balla-féle térkép részlete (1786)

melyek pontosan rögzítették az építkezés idejét s az építető személyét: a kúriát — esetleg már 1842—43-ban elkezdve — Jankovich Miklósné Hauck Róza építtette. Két levél utal erre: az egyiket Beniczky Mária írta Jankovich Miklósnak Zombolyáról 1844. december 2-án: „... a jó Róza Tantrul pedig már rég nem halva szeretném tudni, hogy gyönyörködik-e már hidegkúti fázadozásainak gyümölcsébe.” A másik levelet korábban, 1844. július 7-én maga a „jó Roza Tant” írta férjének Pestről: „Der Bau ist schon sehr vorgerückt im Hidegkúth, nur viel???? macht er mir.” (egy szó olvashatatlan, valószínűleg 'Sorge'). [5]

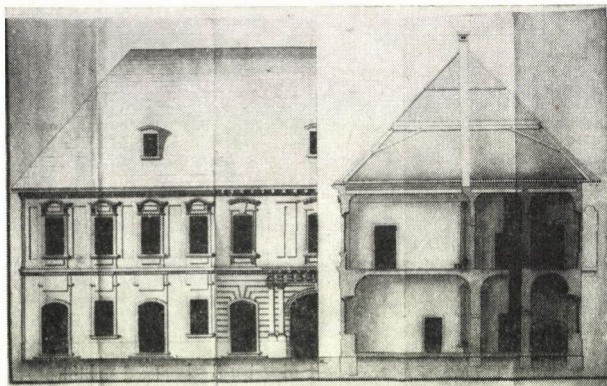
Az épület tehát Jankovich-kúriaként épült 1844-ben. Hogy részletesebb építési adatok a családi levéltárban nem maradtak fenn, arra legvalószínűbbnek az a magya-



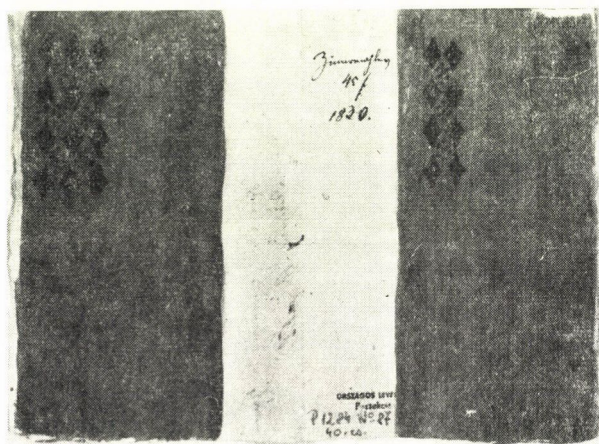
5. A belvárosi Jankovich-ház a XIX. század végén



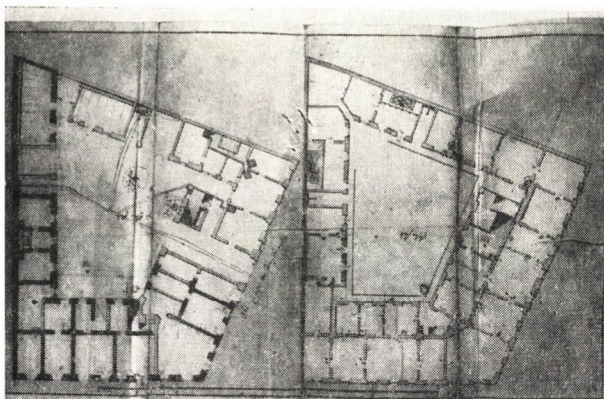
6. A belvárosi Jankovich-ház északi szárnyának hossz-metszete 1797-ből



7. A belvárosi Jankovich-ház terve az 1790-es évekből



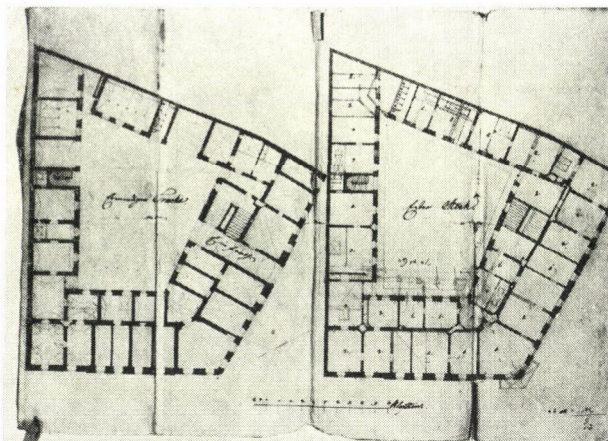
8. Színminta egy szobafestőszámla hátoldalán



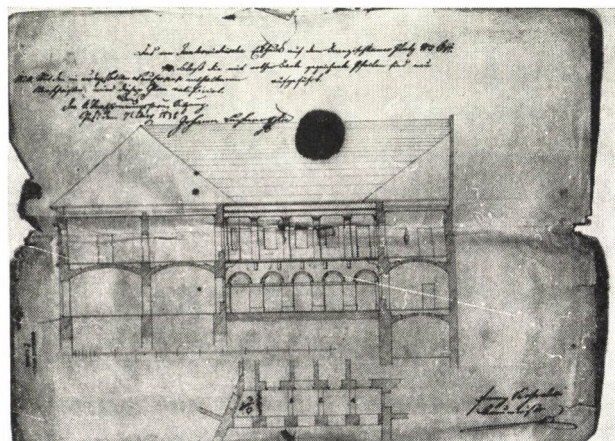
9. A belvárosi Jankovich-ház terve az 1790-es évekből

rázat látszik, hogy Jankovichnak sikerült a feleségére hagyott birtokot a zárgondnokság alá vont javak közül kivétni, s így ott az asszony — levelének tanúsága szerint valószínűleg saját vagyonából — szabadon építkézhetett; legalábbis erre utal az, hogy a zárgondnoki iratok és számadások között hidegkúti építési kiadások nem szerepelnek.[6] Az építőmester személyét nem ismerjük, de a kúria stílusának kissé száraz jellege (2—3. kép) nem mond ellent annak a feltevésnek, hogy a tervező talán Kassalik Ferenc, az 1838-as Jankovich-építkezéseknél (1. alább) többször is foglalkoztatott pesti építőmester volt.

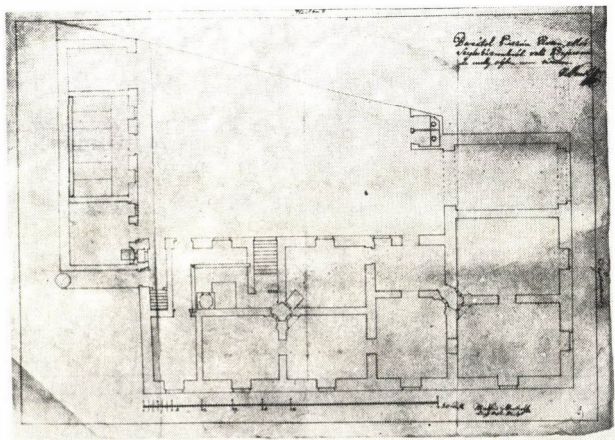
A kutatás során viszont gazdag terv- és iratanyag került elő a család — közelebbről a műgyűjtő Jankovich Miklós — pesti és székesfehérvári házainak, valamint vidéki birtokainak építkezéseivel kapcsolatban. A pesti házak a készülendő műemléki topográfia és Pest középkori-reneszánsz várostörténete szempontjából tarthatnak számot az érdeklődésre, a meg nem valósult vadasi kastély-tervnek pedig építészettörténeti szempontból van



10. A belvárosi Jankovich-ház átalakításának terve 1838-ból



11. A belvárosi Jankovich-ház átalakításának terve 1838-ból

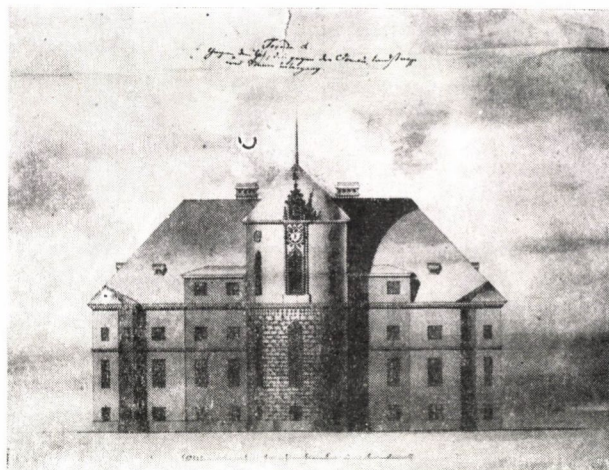


12. A belvárosi „alsó” Jankovich-ház tervrajza 1800 körül

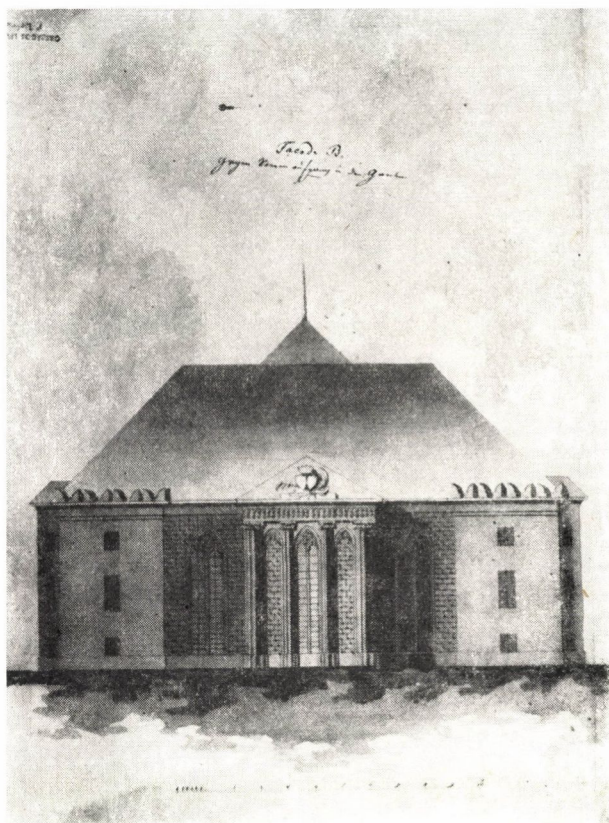
különös érdekessége. A részletes feldolgozáshoz a teljes levéltári anyag feltárására volna szükség; itt viszont csak a fontosabb iratok és tervek felsorolására szorítkozhatunk, röviden összefoglalva a szóban forgó épületről mindazt, amit a futólag átnézett levéltári anyagból és más forrásokból tudni lehet. A közölt tervek és iratok mindegyike az Országos Levéltárban P. 1284. törzsszám alatt található Jankovich családi iratanyagból származik, mely tételekre, s azon belül — a lajstromozatlan iratok kivételével — sor-szamos kisebb egységekre tagolódik. A jelzetet rövidítve OL P. 1284. tételszám/sorszám formában közöljük.

I. A pesti „fölső” ház a ferenciek (barátok) terén, illetve a Hatvani utcában, a mai Kossuth Lajos utca 2/a és Petőfi Sándor utca 1. sz. sarokház helyén állt (4–5. kép). [7] 1722-ben még oszloppal együtt látható volt benne az a MATHIAS R feliratú talapzat, mely utóbb Jankovich Miklós gyűjteményéből a Magyar Nemzeti Múzeumba, onnan pedig 1939-ben a Budapesti Történeti Múzeumba került, s melynek pontos lelőhelye eddig ismeretlen volt. [8] A ház a XVIII. század második felében Beniczky Istváné volt, tőle leánya, Beniczky Angéla és veje, Jankovich Miklós jászkun kapitány (1723–1797), majd unokája, a gyűjtő Jankovich Miklós örökölte. Utóbbi — úgy látszik — 1797-ben rögtön komolyabb átalakítást — talán emeletráépítést — végeztetett a korábban már apja által is foglalkoztatott Kundt Ignáccal; s a későbbi évekből is több kisebb munkáról, átalakításokról és tatarozásokról maradt ránk adat a precíz gazdálkodásra valló bőséges iratanyagban. Ebben a házban volt elhelyezve Jankovich Miklós értékes gyűjteménye; [9] az épületet az 1838-as árvíz megrongálta, s utána tatarozást s kisebb átalakítást végzett rajta Kassalik Ferenc. Utcai homlokzata is ekkor kaphatta — a XVIII. század végéről származó kapuzat megtartásával — azt a formáját, mellyel az Erzsébet-híd építésével kapcsolatos utcaszélesítéskor történt lebontásáig fennállt (5. kép). A házra vonatkozó fontosabb iratok és tervek a következők:

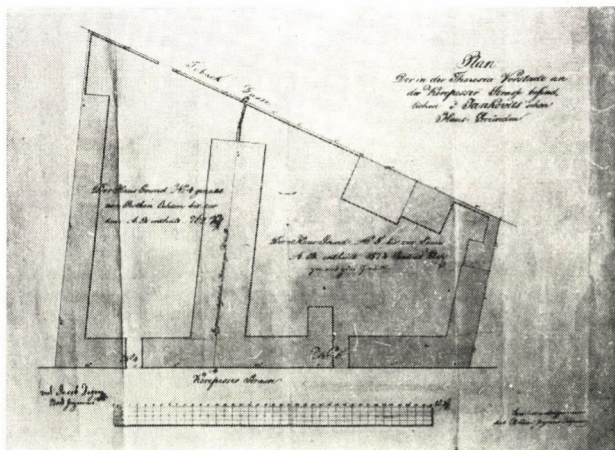
I.1. OL, P. 1284, 34/21. Az épület metszete és északi tűzfalának rajza 1797-ből (6. kép), rajta Jankovich Miklós saját kezű feljegyzései, melyeket érdekességük miatt teljes terjedelmükben közlünk. A rajz mellett: „A Barátok Piatzán volt régi Benitzki Háznak Észak felülről volt fala, a mint találhatott a fedélnek lebontása után, Kund nevű Kőműves Mesterrel le rajzoltattam 1797 die 20-a Aug. Nic. Jankovich”. A lap hátsó oldalán: „NB. Mint hogy ezen Fálnak építésekör, az az 1746 esztendőben amint az sub F fel emelve volt, most pedig le rontatott kéménynek bejárátyán fel írva vala, és acták is ezen esztendőről szollanak, Kayser Sebestyén, Urral, akkori Szomszédal sok vizsgálkodásai voltanak boldogult Öreg Uram Atyamnak Benitzki Istvánnak, tudni illik azért hogy az köz falatt eő egészenen magáénak akarta tulajdo-



14. A vadasi kastély terve

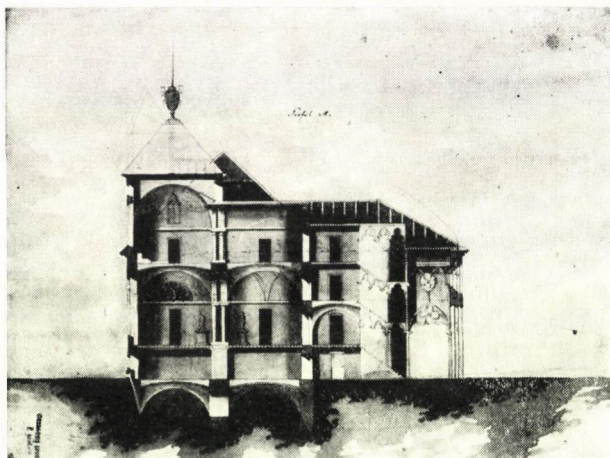


15. A vadasi kastély terve



13. A „Vörös Ökör” és az „Isten Szem”-ház helyszínrajza 1840 körül

nítani, holott azon fal még közönséges sem lehetett vele, mert azon régi köz fal (a mind az fundamentomban latzatik valami régi jeles Épületnek ne talántán Mátyás király kertének maradványa a mint is mondatik hogy Oszlopa egészen fel allott volna még ezen Udvarban 1722 esztendőben, melynek is negy szegletu básiassát márványbul mostis fen tartjuk az udvarban ilyen be metzett betűkkel: MA TH IA SR) Ezen ugyan régi közfal napnyugot felül a mint az Urak utcájára ki szolgál egészen a mienk az × jelig; azután már felire rea épített az szomszéd, és így az egész három szeg A, 2 lábnyi vastagságra egészen a tsutsaig fel vitette; hogy el tiltsa Kayser és el gyugja falunknak a Vastagságát, a mi ablakinkat sub a egy lábnyi téglára



16. A vadasi kastély terve

be falazta, hogy a mi falunk csak egy fél lábnyira valonak láttattassék. — Sub C. egy nyílás, mely még most is a felső tractusnak padtolása alatt latzatos, melyből ki tetzik, hogy a mi falunk két Schukos. — b Linea jelenti millyen magasságra van a kőből épített fal, mert azután tegla következik és egyszersmind azon magosságot a hol a Szomszéd az egész B hoszasan menő falunkban 14 zohlot el foglalván a maga feliről 8 Zohlott el hagy, mifelünkrol pedig 6tot, az az fél téglát fel viszen, a mint ezt a mi ablakjaink d. és d. mutatják. — Sub G a kő falban újra a mi vakablakunk 14 Zohl mélységre, mely azt bizonyítja, hogy a mi falunknak annyi szélességének kell lenni, ámbátor csak fel téglára vitetett fel ut sub d. és d., de a föld színre egész fel nem is hadtunk el 8 Zohl, mint a Szomszéd sub B. — F az 1746 numerussal jelelt kémény, mely mivel a közepiben volt le bontatott. e, Kaysertül Hatalmassaggal és protestatio ellen emeltetett Kemény, mellynek az Verputzja úgy a mint le van festve, latzatot, és a mi falunkal egy fluchtban volt. — Most az egész fal hosszában fel téglával meg vastagított, fellül pedig az Szomszédnak fel téglára épített foglaltatott, al ael f maga úgy reá állván. Pesth, 20 Aug 1797, Nic. Jankovich."

I.2. OL, P. 1284, 34/84. Ács munkák 1792—1816 között (számlák, költségvetések).

I.3. OL, P. 1284, 34/85. Kőműves munkák 1794—1830 között (számlák, költségvetések és 1 db terv). A szereplő építőmesterek, legkorábbi és legkésőbbi előfordulásuk dátumával:

Kundt Ignác, 1794—1807. (A vele kapcsolatos 1794—1801 közötti iratok között 1 db gyönyörű késő-barokk tervrajz, cím, szerző és dátum nélkül, a ház Hatvani utcái homlokzatának fele, és metszet (7. kép).)

Zitterbarth Mátyás, 1814—1825;

Zitterbarth János, 1822—1824;

Zitterbarth Teréz, 1826;

Schubert Antal, 1827—1832.

I.4. OL, P. 1284, 34/86—87. Épületesztalos (1795—1826) és festő-mázoló munkák. Utóbbiban „Mathias Mayer Mahler” szerződése, illetve nyugtája 1827-ből: „Unterzeichneter habe das Eckzimmer in das Jankovichischen Haus laut Muster aus lilau und Kirschroth Streife zu machen, mit 45 f WW ohne gerüst.” A lap hátulján színminta (8. kép).

I.5. OL, P. 1284, 34/95. Kővező-flaszterező munkák 1799—1830 között. Benne 1 db tervrajz az udvar kikövezésére.

I.6. OL, P. 1284, 34/92. Kőfaragó munkák 1790—1816 között (Mayer Mihály, Feszl József).

I.7. OL, P. 1284, 35/26. Tervek és iratok több pesti házhoz. Köztük:

a) Toldaléképítés, átalakítás és emeletráépítés terve, valószínűleg az 1790-es évekből (9. kép, vö. I.3. tétel, 7. kép). Hátulján — feltehetőleg a gyűjtő — Jankovich Miklós írásával: „Az újabb, vagyis a helyben hagyatott Planum. — II. A. — Kőműves Kund.”, továbbá más írással: „NB Eckhaus auf der Franciscanerplatz des Nic. Jankovich.”

b) Az 1838-as árvíz utáni építkezések tervei és iratai (10—11. kép). A pesti Szépitő Bizottmány jóváhagyási száma: 1820/1838. VIII. 7.

I.8. OL, P. 1284, 35/45. Az 1838-as „reparatio” számlái, költségvetései stb. Igen részletes, bőséges anyag.

I.9. OL, P. 1284, 36. A házzal kapcsolatos lajstromozatlan iratok: építési számlák, költségvetések, számadások a XVIII. század végétől kezdve, üzlet- és lakásbérleők fizetési kimutatásai stb. [10]

II. Belvárosi „alsó” ház a mai Károlyi Mihály és Irányi utca sarkán, a Balla-féle térképen 400-as számmal jelölve (4. kép). [11] Valószínűleg ez az az épület, melyet Kovács aranyvarrótól vett vagy az idősebb, vagy az ifjabb Jankovich Miklós, s melyen az utóbbi 1799—1808 között építkezett.

II.1. OL, P. 1284, 34/145. Meg nem valósult terv (földszinti alaprajz) Zitterbarth Mátyástól, dátum nélkül, Jankovich Miklós rájegyzésével: „Barátok Piatzán Pesten Alsó Szegeletházunkról való Projectum, de mely végben nem vitetett. N. Jankovich.” (12. kép).

II.2. OL, P. 1284, 34/146. A Kovács aranyvarrótól vett ház kiépítésének iratai, 1799—1808.

III. A „Vörös Ökör” fogadó és mellette a „Külső Isten Szem”-nél levő ház a mai Rákóczi út elején, a Tanács körút, Dohány utca, Síp utca és Rákóczi út által határolt telektömbben, mely a XVIII. században szintén Beniczky István tulajdona volt.

III.1. OL, P. 1284, 34/24. A Vörös Ökör fogadó részletes leltára 1775 körül.

III.2. OL, P. 1284, 34/128—134. A fogadó felépítésének költségei „Az Atyánk saját kézirata szerint” (valószínűleg a műgyűjtő Jankovich Miklós rájegyzése).

III.3. OL, P. 1284, 34/114—115. Az „Isten Szem” ház kőműves- és ács munkái, 1793—1821, a 114. sz. alatt 1 db toldaléképítési terv.

III.4. OL, P. 1284, 35/26. Tervek és iratok több pesti házhoz, köztük:

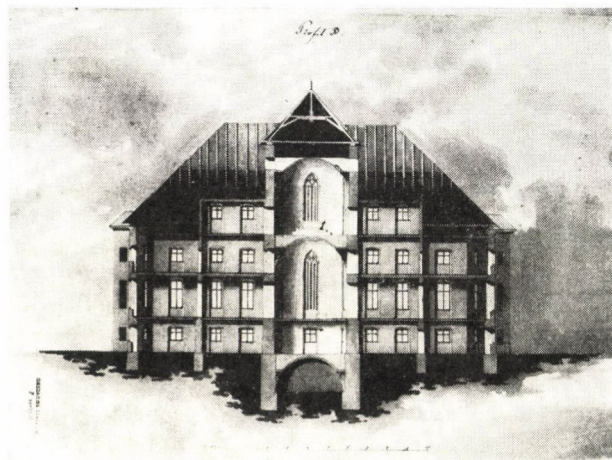
a) August Erhárd „Bau-Adjunct” helyszínrajza a két épületről, 1840 körül (13. kép).

b) Az „Isten Szem” ház alaprajzi felmérése, szerző és dátum nélkül.

III.5. OL, P. 1284, 35/43. „Veres Ökör melletti ház az Isten Szemnél” (iratok).

III.6. OL, P. 1284, 37. Lajstromozatlan iratok az Isten Szem ház 1868/69-es kiépítésével kapcsolatban.

IV. Jankovich Miklós két háza a józsefvárosi öt pacsirta



17. A vadasi kastély terve

utcában (ma Puskin utca), 1493—1494. akkori telek-könyvi szám alatt.

IV.1. OL, P. 1284, 35/26. Tervek és iratok több pesti házhoz, köztük:

- a) Kassalik Ferenc terve, rajta a pesti Szépitő Bizottmány jóváhagyása: 1136/1838. VI. 21.
- b) Vázlattevény egy I. alaprajzú házhoz, dátum nélkül, hátulján: „Lämmacher kőműves”.
- c) Szépitő Bizottmányi iratok: 1136/1838. VI. 21, és iktatószám nélkül, 1838. X. 7.

V. Jankovich Miklós székesfehérvári háza

V.1. OL, P. 1284, 38. Lajstromozatlan iratok a XIX. század első feléből; terv nincs közöttük.

VI. A vadasi gazdaság és épületei. A Dunavecse melletti vadasi birtokot Jankovich Miklós jászkun kapitány vette (először talán csak bérelte vagy zálogban birtokolta) az 1780-as években a Bohus családtól. A birtok kiépítése és fejlesztése kisebbbész a jászkun kapitánynak, nagyobb-részt a műgyűjtő Jankovich Miklósnak a nevéhez fűződik, aki 1800 körül komoly építkezéseket végeztetett itt, s valószínűleg ő készítette — egyelőre nem tudjuk, kivel — az alább ismerttetendő, meg nem valósult kastélytervet is. A birtokot 1820 körül a legifjabb Jankovich Miklós (1801—1836) kapta meg, aki pazarlásával és gondatlanságával teljesen tönkretette azt.

VI.1. OL, P. 1284, 22/1—128. A vadasi pusztával kapcsolatos birtokigazgatási iratok, köztük igen sok kőműves- és ács-becslevél, összeírások stb. Az érdeke-sebkek:

53. Kundt Ignác pesti kőművesmester becslevele (1808. VI. 25.) a vadasi birtok épületeinek kőmű-ves, kőfaragó és fazekas (kályhás) munkáiról. Összérték: 112 360 forint.
55. Wieser Ferdinánd pesti ácsmester becslevele (1808. VIII. 9.) az ács- és nádfedési munkákról. Összérték: 42 799 forint 36 krajcár.
91. A vadasi épületek összeírása; dátum nélkül, 1816 után. A szövegben szereplő „senior” és „junior” Jankovich Miklós a jászkun kapitányt és fiát jelenti. „Specificatio Aedificiorum Vadasiensium.

I. Aedificia olim Bohussiana.

1. Diversorium quod nunc in Residentionalem Domum conversum est.
2. Granarium, stabulo olim fornito supraedifica-tum; nunc iam ob incubantem frugum graviorem molem, et interventos terramotus inutile reddi-tur.

II. Aedificia per Seniore et Juniore Nicolaum Jankovich ante emanatam Benignam Collationem Regiam exstructa.

1. Domus Residentionalis ex Diversorio olim Bohussiano, mutatis ejusdem commoditatibus, muris altius elevatis, fenestris, Portis, fornacibus Laqueari (Stukatur) neo constructis novius consti-tuta.
2. Stabula et Camerae, cum commoditate Clavigeri Dominalis.
3. Domus Campicustodum.
4. Puteus in area ex Lapidibus quadratis majoribus elaboraboratus.

III. Aedificia post Collationem Regiam a Juniore Nicolao Jankovich posita

1. Diversorium cum Stabulo, et Curruum Reclina-torio.
2. Magnum Cellarium, penes Vineam, quod exunda-tione Danubii 1809 et 1814 ex toto corruit.
3. Murus horti tam majorem quam minorem hor-tum erehione Diversorii cingens.
4. Canalis, ex Area usque exitum Stabuli Vaccini Exundatione Anni 1814 ex toto corruit.
5. Stabulum Vaccinum, cum Area pro Altilibus constituta.
6. Domus Allodioris Hajdonis Senioris Boarii et reclinatorium curruum ac Aratrorum Oecono-micorum.

7. Pro Bobus Iugalibus Stabulum Magnum.

8. Horreum Magnum, cujus Pars Una Granarium, sed maior alia pars media pro illocandis frugibus, postremo pro foeno meliori speciei asservandis conventitur cum intente horto tritorio quadrato muro e tegulis astri exstructo undique cincto.

9. Habitaculo opilionis.

10. Domus Residientiae proxima oeconomica pro Pane coquendo, Lotura Vestium, Culinam majori ubi pro Laboratoribus Campestribus coquitur, cum magna dispensa, et reclinatorio ac habitati-one Oeconomae.

11. Domus una ubi meri Boarii habitant.

12. Domus alia ubi Conventionati manualistae habi-tant.

13. Domus Nro 6, in 1^a Rationista Dnalis, — in 2^a Rotarius — 3^a Murarius — 4 Asciarius — 5 Auri-ga et Pecorum Pastor — 6 Faber ferrarius resi-dent, omnes duobus cubilibus et in medio culina provisae.

14. Fossata et Aggeres in Annis 1810 usque 1816 posita.”

112. „Balla Antal, Pest megye Mérnöke által a Vadasi Pusztára gazdasági tekintetbe vett mérnöki észrevételek — leginkább határdombok hanyá-sa — és 901 hold lévén víz alá merülve — a Ta-vaak leltapolása tárgyában.” (Dátum nélkül; a szöveg „mappá”-t is említ, mely itt nem talál-ható; másolata viszont megvan az OL, P. 1284. 23. tételszám alatt szereplő lajstromozatlan építési iratok között: egyetlen lapból álló vadasi határtérkép 1772-ből.)

VI.2. OL, P. 1284, 24. Vadással kapcsolatos lajstromozat-lan építési iratok és tervek. Az anyagban több kisebb gazdasági épület terve (Kundt Ignác) és néhány út- és határtérkép mellett a legérdekesebb az a négy rajz, mely a tervezett, de meg nem valósult vadasi urasági kastély két homlokzatát és két metszetét ábrázolja, dátum és szerző feltüntetése nélkül. Az egységes lép-tékű rajzokon 5 öl = 54 mm; kidolgozásuk igen gon-dos, az egyik metszet azonban a lépcsőháznál befe-jezetlen (14—17. kép).

a) „Facade A. gegen dem Hof; d. i. gegen den Donau, Landstrasse und Sonnen untergang” (14. kép);

b) „Facade B. gegen Sonnen aufgang u. den Garten”. Hátulján ceruzával: „Vadasi kastély tervrajza”. (15. kép);

c) „Profil A.” (16. kép);

d) „Profil B.” (17. kép).

A négy rajzot művészettörténeti szempontból külö-nösen érdekessé teszi a mind külső, mind belső kialakí-tását tekintve gótizáló formában megoldott kőzépész és a teljesen puritán, szinte a forradalmi építészet szel-lemében kialakított oldalrészek közötti ellentét. Közismert, hogy az 1800 körüli évek stíluspluraliz-musa nemcsak egyetlen alkotó életművén, hanem oly-kor egyetlen épületen belül is megfigyelhető, ennek azonban a magyar építészettörténetben ilyen frappáns megnyilvánulását eddig nem ismertük. Sem dátum, sem aláírás nincs a terven, azonban stílusát, valamint biztosra vehető megrendelőjének, a műgyűjtő Jan-kovich Miklósnak életét, tevékenységét és anyagi helyzete alakulását figyelembe véve az 1800-as évek elejére datálhatjuk. Ilyen nagyszabású terv csakis ekkor foglalkoztathatta a birtok urát: a pazarló fiú későbbi pazarlása ugyanis nem nagyszabású tervekben jelentkezett, a műgyűjtő apa anyagi helyzete pedig az 1820-as évektől kezdve — amikor fia halála után a vadasi birtok gondja is visszaszállt reá — egyre bizonytalanabbá vált.[12] A tervek szerzőjére vonat-kozálag semmi támpont nem áll rendelkezésünkre, s a család által sokat foglalkoztatott megbízható pesti mester, Kundt Ignác személye kevésbé tűnik valószínű-nek. Jankovich Miklós a Keglevich családon keresz-tül kapcsolatba kerülhetett Powolny Ferencel is;[13] tekintetbe véve azonban széles érdeklődését, tájéko-zottságát, továbbá a gimnáziumokban ekkor általános építészeti képzést s azt a tényt, hogy a terveken éppen

a gótizáló lépcsőház a befejezetlen s mutat kísérletező ceruzavonásokat, arra is gondolhatunk, hogy talán maga Jankovich Miklós próbálkozott itt a neki tetsző megoldás kialakításával. Ennek a feltevésnek viszont ellentmond az, hogy a rajzok több részének gondos kidolgozása az építészeti rajzban járatos, nagy gyakorlatú személyre vall.

*

Az itt ismertetett levéltári anyag sokelfé elágazó irányban veti fel a további kutatás szükségességét. A MATHIAS R feliratú kőalapzat pontos lelőhelyének

meghatározása Mátyás pesti építkezésének további kutatására adhat indítást, elsősorban a Balogh Jolán által megszabott irányban; [14] a Jankovich-házak részletesebb feldolgozása Pest építészettörténetéhez és a készülendő műemléki topográfia „elpusztult műemlékek” rovata számára volna kívánatos; a vadasi kastély terve a magyarországi korai gótizálás történetében a tervező személyének megállapításával kerülhetne a helyére; s végül — akár hogyan dől is el a terv szerzőjének kérdése — Jankovich Miklós tevékenységét a korszak építészettörténete szempontjából is fel kellene dolgozni.

Bibó István

JEGYZETEK

1 Imrényi Szabó Imre: Öreg udvarházak. Bp. 1944, p. 20. Genthon István–Zakariás G. Sándor: Magyarország művészeti emlékei III. (Budapest). Bp. 1961, p. 75. Horler Miklós (szerk.): Budapest műemlékei II. Bp. 1962, p. 260.

2 Jankovich Miklósnak, a műgyűjtő Jankovich Miklós szép-unokájának családi hagyományon és saját levéltári kutatásain alapuló személyes közlései, melyekért ezúton is köszönetet mondok.

3 Jankovich Miklós életére és gyűjtőtevékenységére vonatkozólag: Berlász Jenő: Jankovich Miklós könyvtári gyűjteményeinek kialakulása és sorsa. Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve, 1970/71. p. 109–173.

4 Haeuffler, J. V.: Buda-Pest, historisch-topografische Skizzen von Ofen und Pest. Pest, 1854. „Andeutungen über die näheren und entfernteren Umgebungen von Ofen und Pest” c. rész, p. 26.

5. Hauck Róza hátszegi (erdélyi) szász polgárleány volt (Jankovich Miklósnak, a műgyűjtő szépunokájának személyes közlése; ugyanő hívta fel figyelmemet az idézett két levélre is, melyek az Országos Széchényi Könyvtár kéziratárának levelestárában, Fond 16/209 és 386. sz. alatt találhatók).

6. Országos Levéltár, P. 1284. (Jankovich család iratai), 36. tétel.

7 Pontosabban azonosítható a Balla-féle, 1786-ból származó térkép (Budapest Főváros Levéltára, XV. 16, P. átt. I. 1, 4. kép) és a vele egyidőben készült II. József-kori telekkönyvi mutató (uo. IV. 1215 g) segítségével.

8 A követ s a rá vonatkozó teljes irodalmat említi és értékeli Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában, I. kötet, Bp. 1966. p. 171–172.

9 Berlász, i. m.

10 A Jankovich családban élő hagyomány szerint Petőfi is lakott itt. A lakásbérlok között nevét nem találtam; itt volt viszont az üzlete — s talán lakása is — annak a Tóth Gáspár szabómesternek, aki 1844-ben a Nemzeti Körben Vörösmarty javaslatára elsőként s a legnagyobb összeget megajánlva állt az akkor még szinte teljesen ismeretlen Petőfi verseinek kiadása mellé.

11 Azonosítása a 7. sz. jegyzetben említett források és a II. 1. sz. alatti tervrajz furesa telekformája segítségével egyértelműen megadható volt.

12 Berlász i. m.

13 Jankovich Miklós szíves közlése szerint szépapja, a műgyűjtő Jankovich Miklós az egyik kiskorú Keglevich fiú gyámja volt.

14 Balogh, i. m. p. 171.: „Jankovich Miklós, Rómer Flóris, újabban Szabó Erzsébet, Feuer Istvánné és Zakariás G. Sándor feltevése szerint a Mátyás-címeres oromzat . . . , a Princeps Postes feliratú fríz . . . és a Mathias feliratú kocka-alapzat . . . Mátyás pesti villájának a maradványai. A két első az Egyetemi Könyvtár régi épületének a bejáratánál volt befalazva, a harmadik Jankovich Miklós gyűjteményéből származik. A kérdés eldöntéséhez szükséges lenne tudni, hogy az Egyetemi Könyvtár régi épületébe hogyan kerültek: mint helyi leletek-e, vagy mint Mátyás-reliquiák?” (kiemelés tőlem, B. I.)

EGY ELFELEJTETT ÉLETMŰ

(RUTTKAY GYÖRGY PÁLYAKÉPE)

I. BEVEZETŐ

Művészetünk szakadatlan vulkanikus kitörések folyamata, feltartóztathatatlan áradatban robbantja felszínre népiünk termő alkotóerejét újabb és újabb életművek formájában. A legtöbb érték közismert, ezért hat a társadalmi tudatra. Más kincsek rejtőznek.

Ruttkay György viharosan induló, megszakadt, újra folytatódó pályája az egyik talány. Festő volt, jogász lett, művész maradt. Rajtja szárnyalását lassította, módosította a 30-as években még érvényes vidéki magány és elszigeteltség, de nem szüntette meg éppen tehetsége miatt. Az olasz frontról írt Kassák Lajosnak, küldött rajzokat 1918-ban — művészetének nyitánya nagy lehetőségeket tartalmazott, melyet epikus szívósságú elcsöndesedés követett a jogi és festői gyakorlat párhuzamosságával. Felesleges erőpazarlás volt ez a javából. A kor megakadályozta abban, hogy jól gazdálkodjon energiáival, pedig első rajzainak lendülete Uitz és Derkovits eszményeihez társult; önálló előképe lett.[1] Más irányú képességei és a kor becsapta azáltal, hogy festői főhivatását melléktevékenységre korlátozta; helyette hivatalt adott számára.[2] Tehetsége hosszas fuldoklás közben műveket teremtett kultúránk szellemi térképén Miskolc—Kassa ingajaratban évtizedek csöndjében.[3] Ruttkay György egyelőre tokban maradt életműve kultúránk szigete, s attól függetlenül, hogy a köztudatban még nem született meg; létezik. Kassáknak jó szeme volt, érzékelte rajzainak ezoterikus költőiségét, mely szigorú szerkezetben jelent meg, s kibontakozás helyett más irányokkal ötvöződött, nem tört kizárólagos festői magaslatra; megosztotta energiáit, tehetségét, érzékeit. Ő vagy a kor? Mindkettő — ez az igazság.[4]

... „EGY AKTIVISTA FESTŐ VALLOMÁSAI”

Ruttkay György példás alapossággal foglalta össze három kötetben festői életútját.[5] Megemlíti előjáróban, hogy Kassák Lajos levele 1918 júniusában felrázó erejű volt számára, — szellemi vezetőjének fogadta el. Ebben a levélben Kassák figyelmezteti Ruttkay Györgyöt az üres dekoráció és a Mattis Teutsch hatás veszélyére. Annál is inkább fogékony volt e tanácsra, mert Kandinszkij művészetelméleti könyvét olvasta a tifusz utáni lábadozás hónapjaiban. Újra a frontra került, s itt, St. Lucia környékén készültek azok a rajzok és akvarellek, melyet a „Ma” gyűjteményes kiállítására küldött.[6] Itt jegyzi meg önmaga számára Ruttkay a felismerést: „Minden műalkotásnak az adott emberi helyzet teremtette lelki állapotot kell visszatükröznie.”[7]

Az 1918 szeptemberében megnyílt „MA” kiállításon Ruttkay György négy vízfestménnyel szerepelt, s Kassák figyelmességére jellemző, hogy a tárlat sajtókritikáit a harctérre is elküldte festőnknek, akit közben Tirolba vezényeltek. Szinte Egry József hangvételével vall látomásairól: „Itt egy színfolt, amott különleges formaalakulat, fényvázsmák... Mindezt magamba szívtam.”[8] A visszavonulás révén jutott Münchenbe, ahol Macke és Franz Marc művészetéről elnélkedett. Gertweiler azért

emlékezetes hely, mert Ruttkay György 1918. november 10-én itt rajzolta „Ütközet” c. ceruzarajzát, melyet Kassák a „Ma”-ban közölt.[9] Olyan feszültség érződik a képen, mely Picasso, Uitz, Derkovits eredményeit is hordozza. Közben Ruttkay György építésztechnológiai ambíciókat dédelget magában. Ekkor éri őt Kassák újabb munkára serkentő biztatása, aki elvi kritikusa maradt. Kapcsolatuk a Tanácsköztársaság bukása miatt — sajnos, megszakadt, Ruttkay György Kassára költözött szüleihez. Az „Egy aktivista festő vallomásai” a továbbiakban olyan adatokat jelez, miszerint Ruttkay György beiratkozott a kassai jogakadémiára. Ezzel újra távolodott az eredeti festői hivatástól. Megosztottságában is hűséges maradt. Színeyei Merse Pálról tartott előadást az „Autonóm Kör”-ben és cikket közölt Kassák körének aktivista eszményeiről. Mindez helytállást jelentett. Közben cikk-csatába keveredett Major Henrik karikatúristával, akivel hamarosan kibékült.[10]

Közben Ruttkay György csoportos kiállításon szerepel Kassán, törekvéseit némi fenntartással összegezi Keller Imre és Szmracsányi Anna. Ez érthető, hiszen a kassai kulturális felfogás konzervatívabb, nem érintette az aktivizmus.[11]

Jogász, építésztechnológiai, festői ambíciók mellett 1921 szeptemberében mintázni kezd Radnai Bélánál a Képző-



1. Ruttkay György: Anyaság



2. Ruttkay György: *Köd*, 1934. (pasztell)

művészeti Főiskolán, miután önarcképe és Ibsen portréja is elkészült. A változásokhoz és változtatásokhoz híven jogból szigorlatozik, és Glatz Oszkár tanítványa lesz Budapesten. Többszörösen elkanyarodik Kassák törekvéseitől, azon sugallatoktól, melyek levélváltásukban érződnek. Glatztól pont azt tanulta meg, melyet Uitz és Kassák is kárhoztatott — a természetábrázolást. 1922-ben államtudományi doktorrá avatták, és bemutatták műveit a Nemzeti Szalonban.[12]

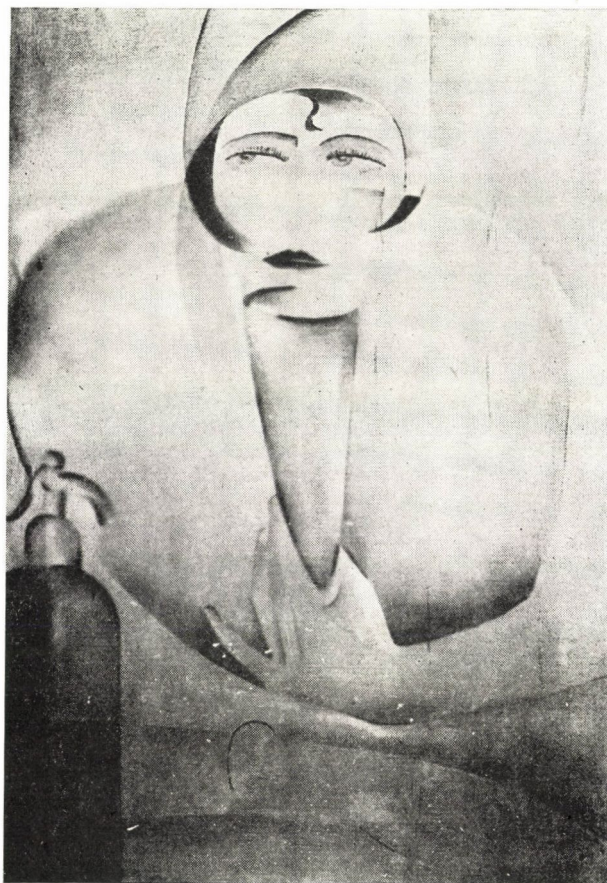
Ebben az esztendőben sokat utazott Kassa és Budapest között, és 1922 októberében érkezett Berlinbe, ahol az avantgarde törekvések friss áramlatai érintették. Itt ismerkedett meg Manet, Monet, Degas, Rodin, Slevogt eszményeivel — leginkább azonban Franz Marc ragadta meg, fontosságát „Cézanne”-hoz hasonlította.[13] Múzeumlátogatások segítségével tájékozódott — a „Sturm” tárlatain találkozott Archipenko művészetével, mely „lenyűgözte”. Jelentős epizód találkozása Metzner-rel. Ő Ruttkay György elvonatkoztatott műveiről így nyilatkozott: „Színeinek élénk, átélt tömörsége, formáinak határozott lendülete, csupa magyar nemzeti jellegből eredő sajátosság. Népművészetük — az idegeneket is megkapó — eredetisége ez.” Ez a vélemény ragadta meg Ruttkay Györgyöt Chagall, Kokoschka, Kandinszkij művészete mellett, mely Kassák hiányában is jó tájékozódást jelentett. Ekkor látta Berlinben a szovjetorosz képzőművészeti kiállítást, ekkor ismerkedett meg Tatlin elképzeléseivel.[14]

Utazásokkal biztosítja maga számára a helyes irányvételt és a minőségi mértéket — kontinentális eredményeket vizsgál, minden izmus lehetőségét. A múlt értékeit is számba veszi müncheni múzeumlátogatásai alkalmából. Újabb gátat jelentett azonban a szülői kívánság, mely a felhalmozódott festői energiák idejében újra a jogi állást szorgalmazta. Ruttkay György e vívódásában Hekler

Antalhoz és Petrovics Elekhez fordult. Hekler is fanyalgott, Petrovics még inkább — nem értette Ruttkay György törekvéseit. Csupán egy dolog érthetetlen, az, hogy Ruttkay életcéljának helyes kitűzése után engedett a kompromisszumoknak, s végül elfogadta a szikszói gyakornoki állást.[15]

Mindez természetesen lassította a kibontakozást, melynek kezdete a még 1910-ben rajzolt németliptói részletekhez kapcsolódik, melyet esős liptói tájak követek, édesapja portréja és az 1918–19-es nagy aktivista pillanat, amikor konstruktív fegyelemmel és feszült tömörítéssel dolgozott az „újat akarók csapatában”. Potenciálisan az egyik nagy lehetőség volt, akár ő is lehetett volna Moholy-Nagy László, de életművében nem az „Ütközet” lágy kubizmusa folytatódott, hanem egy nyugalmasabb áramkör kezdte meg offenzíváját képzeletében. Képzőművészetünk aktivista nyitánya generálisan módosult. Uitz Béla is más irányt választott, Ruttkay György sem tudta azonos szinten folytatni művészetének remek nyitányát. Ebből a társulásból, a festői megközelítés aktivista módszerét követőkből Bortnyik Sándor és Mattis Teutsch János maradt meg következetesen az eredeti nyomvonalon — Ruttkay is, Uitz is más irányba tért. A társ- és táborgyűjtés aktivista pillanata e kezdettel le is zárult, a történelem csukta be ajtaját, pedig, hogy csak Ruttkay Györgynél maradjunk — a „Ma” 1918. évfolyamának 8. számában közölt tusrajz már Soulage holnapját jelenti be, készülődése ennyire holnap volt és maradt.

Más korszak érkezett. Az ellenforradalmi kurzus megzavarta az értékek születését. Ezért nevezi Ruttkay György is saját 1926-tól 1939-ig tartó, ívelő korszakát „Ütkeresés”-nek, mert társak hiányában magányossá vált, pedig Uitz és Kassák társaságában egyszer már megtalálta saját törvényeit. 1926 áprilisában a szikszói járás szolgabírája lett, meghalt felesége, fiát szülei nevelték.



3. Ruttkay György: *Párizsi nő*, 1928. (olaj)

Fogva tartották a jogi esetek, de hónapokig a hollóházi „kerámia varázsa” ejtette foglyul. Kaolint kapott, és gyúrta krétafehér szobrai Nyíry Lidiával, aki tanítványa volt és felesége lett; számtalan közös kiállításon mutatkoztak be a továbbiakban.[16]

Lényeges mozzanat itáliai utazása 1927-ben. Ahogy naplójegyzeteiben írja — mindent a „festő-szobrász” szemével nézett. Pedáns leírásokkal jegyzi fel Velence műemlékeit, hosszan időzve Bellini, Tiziano alkotásainál. Padovában Donatello lovasszobra ragadja meg és Giotto. Firenzével kapcsolatban több fenntartása volt, de feljegyzi, hogy akvarellezett az élő forgatagról. Alapos elemzéssel írja le az Uffizi kincseit és Michelangelo szobrai. Hasonló gondosság jellemzi római benyomásait, mely a lényegét tartalmazza. Egy biztos: Ruttkay György a teljes képzőművészeti látóhatár birtoklására törekszik, hogy a holnap festészetét hangolhassa magában. Innen a kritikai hangvétel, a szubjektív ítéletek egész sora, mert helyesen, mindent a maga további fejlődésének látószögéből mér. A vatikáni gyűjteményt ugyanúgy, mint a Capitóliumot. A lateráni bazilika Danténél olvasott kapuját is vizsgálta, mellyel eleve készült későbbi Dante-illusztrációihoz.[17]

Ruttkay György a Dante-sorozatot 1963-ban rajzolta szinte zenei finomságú formavezetéssel. Kétségtelen; Botticelli könnyed méltósága is hatott rá, a vonalak szinte zizegnek, a testi alakzatok feloldódnak a paradicsom légiességében. A pokol figurái súlyosabbak — megszakított vonalak jelzik a nagy drámát, csipkés tagozottság. A purgatórium színes földje átmenetet képez — emberek és sziklák formái csengenek össze. Szellemivé vált tér, testetlen sugárzás, szelvényes színek ragyogása tölti be Dante paradicsomát kísérő vízfestményeit, mely Geszti László szerint éppen absztrakciós stilizálásai miatt nem adja Dante emberi, isteni színjátékának teljességét.[18] Az összkép e véleménynél sokkal kedvezőbb.



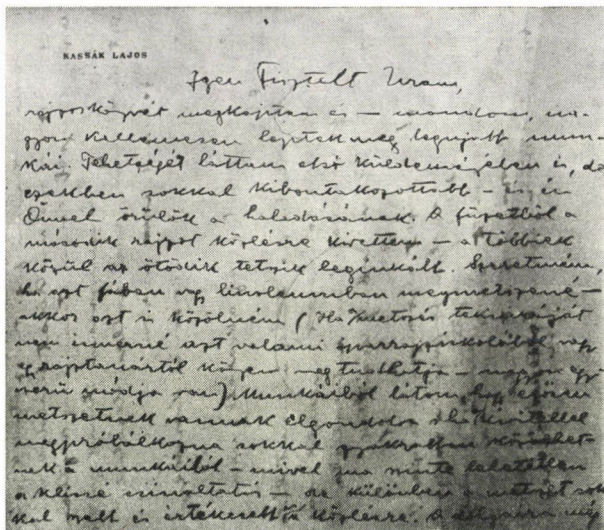
5. Ruttkay György: *Boszorkányégetés*



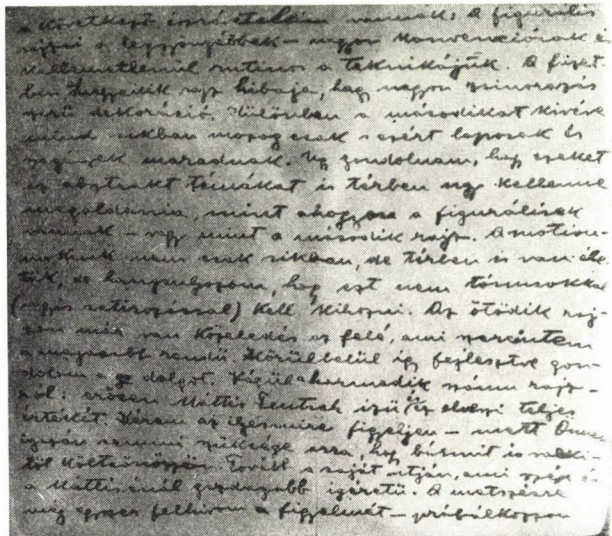
4. Ruttkay György: *Csuszka, 1934.*

A római naplóból Ruttkay György mindvégig komolyan vett alapossága derül ki. Ez lényegi magatartása, mely óvta ugyan a felületességtől, de nem engedélyezte számára a szükséges festői felgyorsulásokat. Egyszerre jelentett minőséget és korlátot. Ezzel a tárgyilagossággal mérte fel a milánói Brera képtárat, Trieszt városképét. Közvetlenül hazaérkezése után rendezték szikszói tárlatát, melyről maga Ruttkay így vall: „Még mindig keresek, még nincs határozott, egységes kifejezési formám. De talán éppen ez a megnyugtató.” Arról számol be, hogy hivatali munkája nem akadályozta meg abban, hogy „sokat fessen”. Vajon szemléletét nem szűkítette? Vajon nem késleltette az általa is említett kifejezési forma véglegesítését? Minden bizonnyal késleltette. Igaz, újabb külföldi utakkal tágitotta eszmekörét. 1928-ban Bécsbe és Párizsba utazott. Alapvető Rodin, Sainte-Chapelle él-ménnyel érdeklik abból a világvárosból, ahol szinte minden lényeges állomását látta az itt felhalmozott emberi kultúrának. Ez a művelődéstörténeti tapasztalatszerzés, az értékrend felhalmozódása tudatában azonban arra sarkallta, hogy öntörvényeit őrizze. Változatlanul Liptóban fest sokat nagyanyjánál — főleg paszttal. 1929 őszén nyílt meg miskolci képkiallítása Nyíry Lili szobrai-
nak és Zsedényi Gyula fotóinak társaságában. Ekkor vette, 1930-ban Nyíry Lidiát, más néven Nyíry Lilít feleségül, aki művész- és élettársa lett. Ettől az időponttól kezdve együtt állítanak ki, azonos-hasonló elvek alapján dolgoztak. Közben Ruttkay Györgyöt Göncre helyezték továbbra is szolgabírói minőségben. 1933 márciusában méltató kritika fogadta szobraik kiállítását Miskolcon. Akadt „csipkelődés” is. A Magyar Jövő március 5-i száma hitetlenkedve fogadja azt, hogy valaki egy személyben szolgabíró és szobrász legyen.[19]

Saját szavai szerint Ruttkay György a gönci seccó festése közben érezte először a „művészi hivatás és a szolgabírói foglalkozás” közötti ellentétet. Az „Angyali



6/a. Kassák Lajos levele Ruttkay Györgyhez



6/b. Kassák levele Ruttkay Györgyhez

üdvözlét"-et Padányi Gulyás Jenő elismerése fogadta.[20] Próbált továbbra is helytállni két ellentétes közegben. 1935-ben Nyíry Liliivel közös kiállításuk volt Budapesten a Frankel Szalonban. Itt is kerámiákat mutattak be, melyet megtekintett Móricz Zsigmond is.

A napló feljegyzi, hogy pasztellképek egész sorát festette ebben az esztendőben Lauranában, elemezte „A víztömeg mozgása alkotta formaváltozatok gazdagságát”. Izgatta a tenger, de újabb élmény érte — Telkibányán találkozott a magyar népi kerámia kincseivel. 1936-ban festette a „Honfoglalás”-t, ahol az „egymásba ívelő lónyakak, hajlotthátú íjjasok fejezték ki a barbár tömeg előre törését”. Mindez már Illyés, „Árpád” versének egyik költői mozdulatát kezdeményezte tőle függetlenül.[21]

Fordulópontot jelentett közös kiállításuk a debreceni Déri Múzeumban, 1937-ben. A kritika magas hőfokon méltatta Nyíry Lili kerámiáit, Ruttkay György festményeit. Ezt követte miskolci és kassai közös kiállításuk.

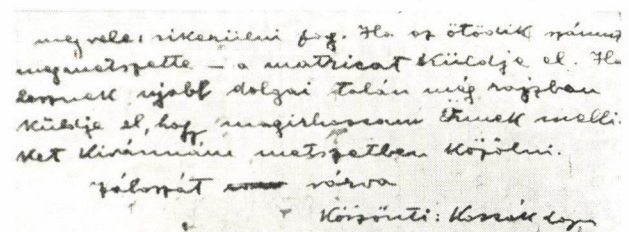
Ruttkay György az „Egy aktivista festő vallomása” harmadik kötetében az 1939-ben kezdődő és a felszabadulással végző korszakot elemzi, mely kassai működését

tartalmazza. Ebben a részben ismerteti sorozatos kiállításait, s azt a tényt, hogy a Kazinczy Társaság Képzőművészeti szakosztályának vezetője lett. Ebben az időben a nyarat a Balatonnál tölti, ahol a tengertó „irizálását” figyel, festi a „lejátszódo fénycsodát”. Egyrehez közelítő magatartással. Nemcsak fest; szervez. Része annak, hogy a Kassán és környékén élő festők bemutatkoznak Budapesten, s naplójegyzeteiben részletesen leírja a tárlat sajtóvisszhangját. Kapcsolatba kerül Csánky Dénessel, aki balatoni képeit a legjobbaknak tartja e témában. Ez ugyan túlzás, de e pasztellek tényleg igen finom színhatásúak. Szerepelt Ruttkay György a kassai rádióban, cikket írt Dürerről — alapos, elemző írást, értékes tanulmányt. Ekkor jelenik meg hosszabb írása a „Szépművészet”-ben a kassai festőkről. 1943-ban Mezőssy Mária hosszabb interjút készített Ruttkay Györggyel, melynek egyik részlete igen tanulságos. Idézem: „Hogy fér meg a művészet és a városi tanácsnoki hivatás?”

Ruttkay, a festő, mosolyog a kérdésre: — Úgy, hogy alig várom a nyarat, a szabadságom idejét. Sokkal élesebben megyek neki festészeti problémáimnak. Így folyton éhezem és szomjazom a kifejezésre.”

Úgy érzem, hogy az életművet illetően jól kérdezett Mezőssy Mária. Jól kérdezett, hiszen e tanácsnokság nemcsak idejét rongálta, hanem szemléletét is megzavarta, hiszen az aktivista kezdet másképp folytatódott. Igaz, Uitz Béla esetében is más előjellel, de ez történt.[22]

Tény az is, hogy Ruttkay György rendszeresen tájékozódott, s eljutott a népművészet felhasználásának gyakorlatáig. „Népművészet és népi művészet” címen tartott elvi alapokon nyugvó előadást a kassai rádióban. Itt már szinte napjaink közművelődését kezdeményezi 1943-ban, amikor megállapítja, hogy a „népi művészet nem más, mint társadalmivá lett művészet... Hazai művésztünk akkor válik majd népivé, mindenki számára értéket jelentővé, ha az alkotók és műélvezők egy táborban találkoznak.”[23] Ekkor is hosszabb tanulmányt „Táji művészek szövetekezete” címen. Egysszóval; Ruttkay György festői, jogászai gyakorlata mellett elméleti munkára is vállalkozik. Utolsó kassai szereplése 1944-ben abban nyilvánul meg, hogy Munkácsy Mihályról és Izsó Miklósról tartott rádióelőadást, Benczúr Gyuláról hosszabb tanulmányt írt. 1945. január 18-án Balthazár bűvészmaster autóbuzsán eltávozott Kassáról, s végül



Spinas képeket (olaj, akrarell) nem csinál?

Ha igen, abból szeretnék valamit látni! Összevagyok gondolok, amelyek a színek felfogásában (nem naturalista és impresszionista módon) állnak.

Így! — a fűzet első része a tetőre!! De azt hiszem nagyon igen felfogású dolgokat még jöhetnek a későbbiekben. Egyre inkább a művészi töltet felé mozdulok, a valószínűség a fekete-fehér kompozíciók abszolút tisztaságára és a felfogás felé.

6/c. Kassák Lajos levele Ruttkay Györgyhez

Miskolcon telepedett le. Ruttkay György életében is új korszak kezdődött. Ennél a pontnál fejeződik be naplója, az „Egy aktivista festő vallomása”. [23]

III. RUTTKAY GYÖRGY FESTŐI ÉLETMŰVE

Általa lelkiismeretesen megírt vallomása után fennmarad a kérdés, milyen jellegű és értékű festői életművet alkotott, hagyott hátra az utókornak? Ami hangvételenek sajátosságát illeti — komplexitásában keresendő. Ugyanis jó arányérzékkel használta fel az elvonatkoztatások adta új lehetőségek irányát, de hűséges maradt az ábrázolás eszményéhez. Mindezt úgy képviselte, hogy művészetének szecessziós ízeit gyarapította aktivista tanulságokkal, sőt a római iskola eredményeit is felhasználta. Kétségtelen, hogy ez a stílusövezet az egyik megoldást jelentette, ebben lett egyéni Ruttkay György. Kérdés, hogy az aktivizmus kizárólagosságával maradandóbb lenne-e életműve? Úgy tűnik, igen — bár amit létrehozott; képi kultúránk értékes része így is, élő hagyomány.

Olyan alkat volt Ruttkay György, aki szüntelenül késznek bizonyult új hatások befogadására. Szellemisége nyitva hagyta a kapukat. Ez okozta azt, hogy bár 1918-ban az újítást illetően nagyon elől volt, s lehetett volna a konstruktivizmus egyik úttörője, más benyomások nyomán más irányba tért. Szőnyi korrigálta műveit, Glatz Oszkár tanítványa lett, Medveczky Jenő-inspirációkat alkalmazott művészetében — személyes barátság fűzte Csorba Gézához, Kernstok Károly műtermében is járt. [25]

Akármenyre is módosult pályája, az aktivizmus eszmei tanulságait felhasználta munkaábrázolásaiban. Finom rajzzal érzékeltette „Arató”-jában, „Pihenő”-jében és a „Zsákolók”-ban, hogy az ember nemcsak tájforma, hanem betölti a teret. Költői hevület hatja át szerkezeteit, így „Csordás”-át az érzékenyen megfigyelt „Éjjeli őr”-t, bányászait, hazatérő mezei munkásait. Lírikusan átalakított „Disznóölés”-e, szénagyűjtői, favágói, kovácsa, mosónője, tutajosa, krumpliszedői, cséplése, villanyszerelői az 1930-as évek elején készültek, más változatokat 1949-ben fejezett be azonos szemlélet alapján. Plakátragasztó, loápoló, népszónok, vándor mozgatja festői képzeletét, művekké is gyorsítja jellemző mozdulatukat. Az is igaz, hogy 1952-ben festett „Rőzsegűjtő”-jében jórészt az esztétikumra korlátozódik a mondanivaló, a szociális indíték elmarad. Nem figyelmetlenségből, hanem azon okból, hogy Millet és Munkácsy ezt a problé-

mát egyszer már megoldotta, ennek folytatása kötelező, nem ismétlése. Egy biztos: mindvégig az ember érdekelté rajzaiban. Igaz, szükséges átírásokkal. Gömbkubizmusa kerekéskutakban, billiárdozókban, szappanbuborékokban találta meg tárgyát oldott formaegyütteseiben. Ez a nyugtató körköröség jellemzi „Nő és gépek” és a „Tömegek” című műveit 1950-ből is. [26] A csavarmenetekben és fogaskerekék között asszonyos alakzatban felragyog az élet.

Motívumai állandóak. Alig találunk valami változást és változtatást ezen művek és az 1925-ös berlini rajzok között, melyek utcai fagyaltosnál, csillésnél, lovaknál időznek ívek gesztusaival. Súlytalanságában erő és ízlés lappang. A szakmát önmagától, Krón Jenő szabadiskolájában és Glatz Oszkártól tanulta. A ló először lovat jelent, később az Ady-vers nyomán születő Hadak útját szimbolizálja 1973-ban. [27]

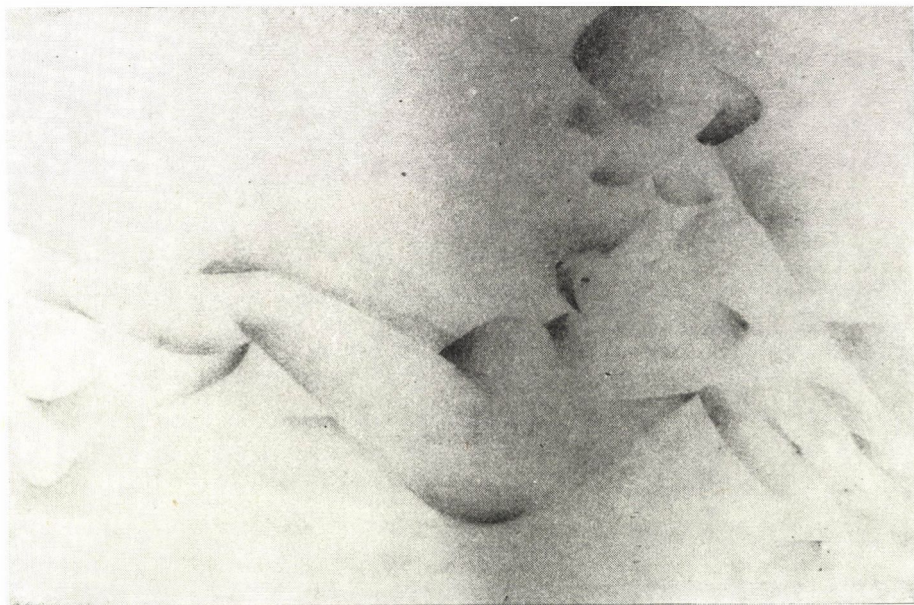
Képzelete a valóság és az „Álom” határán mozog. Tárgya földre boruló női akt, melyért Felvinczy Takács Zoltán lelkesedett. [28]

Talán az a tény, hogy évtizedekig magányosan dolgozott Kassák körétől elszakadva, magyarázza azt a változást, hogy művei nem a konstruktivizmus már megtalált ösvényén haladnak, hanem szecessziós ízt tartalmaznak. Ez elsősorban a „Boszorkányégetés”-nél érződik, ahol a húsos tűz hatáseltű elemét fogadja el. Sokkal izgalmasabb a „Hadak útja”-nak fordított földje, ahol a talaj súlytalan, s a felhőkön robog a forradalomtestű lóföld.

Rajzi, festői térképe közép-európai tágasságú. 1914-ben Beckó várát rajzolta, egyik vázlatkönyve az itáliai harceket idézi, 1919-ben ausztriai tájakat fest Gertweiller közelében. Kassa, Gönc, Szikszó környéke, sótonyi házak, lovrani temető, abaúji táj jelenik meg műveinek három, négy évtizedre osztott sorozatában és a Balaton. Csipkés fák emelkednek ki a lágy tótestből, játékosan rendezett hegyek szegődnek fehér sávokkal a nagy víz háttérének, a táj határozott és lágy alkotóelemei építik művészetének premisszáit. [29]

Különös hálózat a „Tél”. Szinte japános finomság leheletszerű áramlását érzékeljük e maradandóan megoldott mesterműben, melynek két változatát is a reális és elvonatkoztatott elemek arányrendje uralja. Az érzetes vonalvezetés tátrai élményt közvetít a rózsaszín és kék árnyalatok szinte zenei rezdüléseivel. [30]

Növénytársulásaiban kóro alakzatát ellenpontozza napraforgóval, virágot lepkével. Ex librisén földgömb és tutaj látható, illusztrációi közül figyelemre méltó



7. Ruttkay György: Női akt, 1922. (ceruza)



8. Ruttkay György: Dante-illustráció

Móricz „Boldog emberének” kísérete. Érdekes, hogy Madách illusztrációinak is főeleme a kör, ugyanúgy mint Dante értelmezésében. Dédelgetett közös tervet feleségével, Nyíry Lillivel. Nyíry Lili a „Balatoni rege” szövegkönyvét írta, Ruttkay György izgalmas rajzokat készített a Balatonhoz érkező királyfiról, vásárról, falu szépeiről, pásztorleánykáról. Különösen a földbe zárt lány megoldása sikerült, s az a lap, ahol fellázadnak a hegyek. A rajzfilm terv maradt.[31]

Az 50-es években Szegeden dolgozott. Újra az ívek érdekelték az újjáépült hídban. Ezt festette meg 1953-ban, az 1918-as aktivista ívek folytatását. Emellett szegedi pincék boltíveit is regisztrálta. Emberi, rajzi kultúráltsága portréinak alapos finomságában különösen érvényesül. Rendkívül könnyedén éri el Ruttkay György, hogy édesapja, unokája, felesége, édesanyja, fia belső-külső karakterét egyszerre megragadja kellemes lényeglátással.

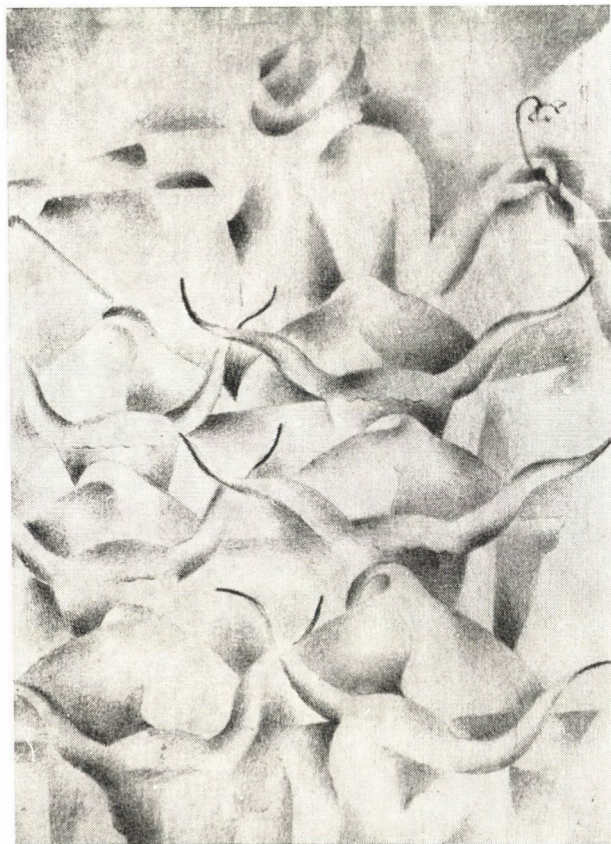
Ha Ruttkay György festői életművét értékeljük, tanulságokra bukkanunk. Az aktivizmus magyar csapata remekül kezdett, aztán a történelem jóvoltából egyéni mellékágakra osztódott. Ruttkay György az egyik sziget. Mivel nem találta meg élete központi eszméjét, jó festő lett, botorkálása a koré, sorsa irányította így. Ezért értékrendje, ha nem is eklektikus, mégis megosztott; a római iskola, az utószeccszió veszi át az irányítást műveiben, nem maradt az avantgarde ösvényén. Esztétikai érzelme rendszeresen bővült, festői történései az álom és valóság határörvidékén alakultak képpé, de a társadalmi látásmód nem helyezkedett el kellő erővel vizuális rendszerében. Ugyanakkor művészete karakteres, hamisítatlanul egyedi — ruttkays minden alkotása. Ez eredmény. Eredmény vonalvezetésének költői légiessége, a formák súlytalansága, mely rejtett szigorúságú szerkezeti közegben testesül szinte zenéi hajlékonysággal. Szeccsziós maradékú aktivizmus ez, mely a római iskola hatásaival bővül, de mindig őrzött egyénisége kormányozza műveit.

nek más-más arányú stílusötvözeteit. Sejtelmes realizmus ez, absztrakciókkal áttetsző skála, spekulatív képlet jelenik meg az újdonságokat rejtő felületeken. Művészetének nyitánya művészettörténeti fontosságú — Kasák líráját is lendítette.[32] Az utak azonban szétváltak. Moholy-Nagy László a Bauhaus európai tanára lett — Ruttkay György szolgabíró Szikszón. Ez alapvető különbség; tény. Mindazonáltal abaúji magányában Ruttkay György alkotott tovább olyan erővel, hogy nemzetközi hírig jutott el, melyet műveinek római, prágai, londoni, milánói, müncheni kiállítása is bizonyítja.[33] Osztozott a magyar aktivizmus történelmi küldetésében és sorsában — osztagának obszitoslevelét ő is korán megkapta Uitz Bélához, Moholy-Nagy Lászlóhoz, Mattis-Teutsch Jánoshoz, Bohacsek Edéhez, Bortnyik Sándorhoz, Kmetty Jánoshoz hasonlóan. Valamennyien átalakultak: ő Ruttkay György lett és maradt, fontos jel a korszak művészetének szellemi horizontján.

IV. RUTTKAY GYÖRGY, A SZOBRÁSZ — NYÍRY LILI TÁRSASÁGÁBAN

Ruttkay György már a 20-as évek elején kezdett ismerkedni szinte váratlanul a szobrászat műfajával festői törekvései közepette, építőművészi ambíciói, jogászai tanulmányai mellett. Ez a tevékenysége megszakadt, de 1930-ban újra folytatódott, amikor azonos időpontban ismerkedett meg a hollóházi kerámiával és szobrász-feleségével, Nyíry Lillivel. Életművének ezen epizódja melléktemaként szintén évtizedekig tartott, és hibátlan kerámiaszobrokat eredményezett. Igen hatásos „Teherhordó”-ja, „Harmonikázó szlovák fiú”-ja — s Rodin továbbteremtésének igényével készült kék mázzal bevont „Csók”-ja. Fiát is megmintázta, amint karosszékekben ül.

Felesége, Nyíry Lili szabatosan megmaradt a kamaraméretű szobrászat műfajánál, egyéni változatban alkal-



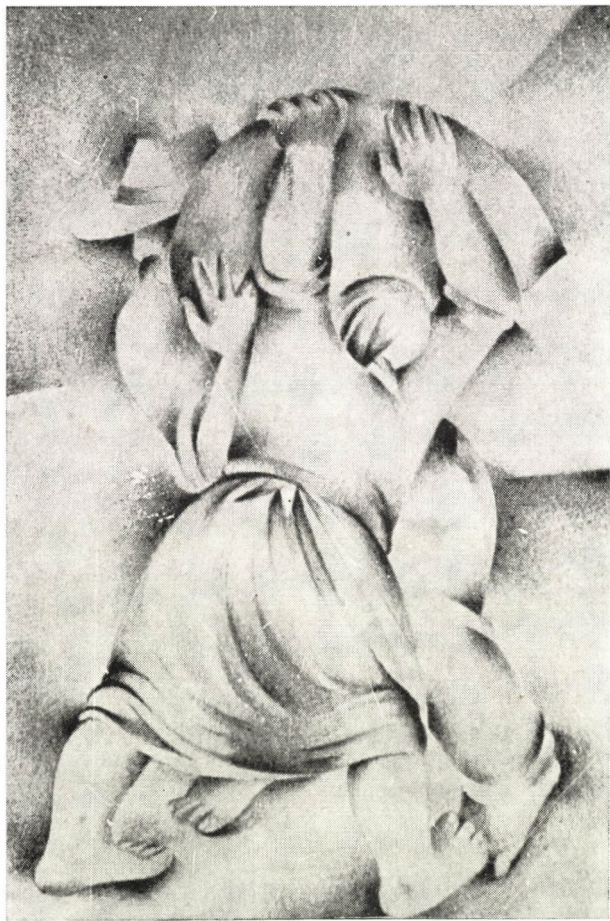
9. Ruttkay György: A kisbéres

mazta a hollóházi kerámia érlelt hagyományát. A fehér agyagból mintázott és speciális hőmérsékleten égetett, mázzal bevont szobrocskák kézbe fogható bensőségükkel ma is érvényes szépséggel fejezik ki a „Pieta”-t, „Petőfi” alakját, a sziklához láncolt „Prometheus”-t.

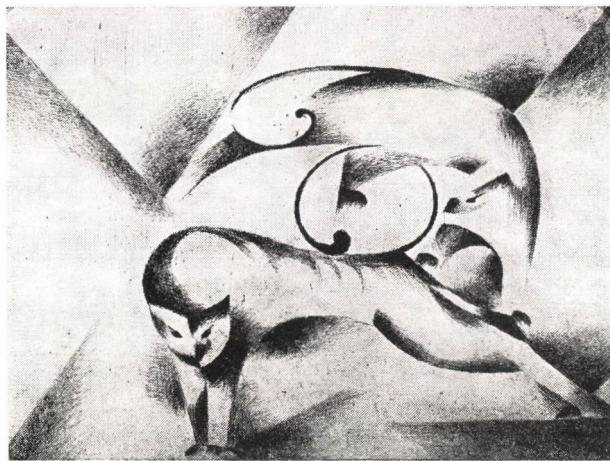
Nyíry Lili tehetsége Ruttkay György figyelme és mértéke alapján lombosodott, s hozta létre a „Salome” fejet, „A vörös Rébék” értelmezésére vállalkozó körplasztikát, „Csodálatos Mandarin”-t, Lédát, Eurydikét, anyát gyermekével, hat ló testével kavargó „Vihar”-t. Szinte lehelt finomságú a „Vénusz születése”, drámai hatású a kerámiaszoborral előhívott Zách Klára és Kőmíves Kelemenné. Érdekes megoldást talált a koldusasszonyhoz és Csipkerózsikához, legújabb műve 1975-ben készült és „A szarvassá vált fiúk története”-t mondja el a szobrászat eszközeivel úgy, hogy számba veszi Bartók zenéjének eredményét is. Egy biztos, Nyíry Lilinek sikerült Ruttkay György inspiratív társaságában olyan műveket létrehozni, melyek alkalmasak belső terek léleknövelő dúsítására, kis méretükkel is közérzetet alakítanak. Kettejük közös szobrászműhelye jelzi és bizonyítja azt, hogy „A művészet az a nyelv, mellyel utódaink velünk is beszélgethetnek az eljövendő századokban” — nyom és üzenet.[34]

V. RUTTKAY GYÖRGY ÍRÓI TEVÉKENYSÉGE

Reneszánsz ember volt. Arra törekedett, hogy minél több műfajban közlekedjen gondolatokkal, friss eszmékkel. Festő, szobrász, író, szakíró, jogász lett egy személyben. Megírta az „Egy aktivista festő vallomásai”-t, melynek egy része megjelent az „Irodalmi Szemle”-ben saját rajzainak kíséretében, könyvet írt Benczúr Gyuláról. Az



10. Ruttkay György: A zsákolók



11. Ruttkay György: A macska

1944-es kiadványban komoly összegezés olvasható, mellyel már előrejelzi korunk szociális indítékait: „Minden művészet egyetlen értelme és jelentősége ugyanis társadalmi voltában rejlik. A társadalmivá lett művészet közönséget építő erő, az eszmény, mely népek életét irányítani, azok szellemi kultúráját időállóvá tenni képes.”[35]

Még az 1943-ban Kassán kiadott „Táji művészek szövete” című könyvtanulmányában a háború okozta válságról és a „képzőművészet szociális megújulásáról” ír, és a népművészet felhasználásának fontosságát hangsúlyozza, mely „Megalapozza a szép otthonok lehetőségét. Végül tájkultúrát jelent, lehetőséget nemzeti művészetünk színessé tételére”. Ez az értékek általánosítását jelenti, azt, hogy az ország ezen átfogó esztétikai program keretében önálló, összefüggő műemlékké válik, mindenki alkotó lesz, milliós létszámú Kassák-energia, százezer Illyés-csira termi a vizuális és gondolati minőséget. Ilyen ösvényen jár napjaink művelődéspolitikája, mely értéktermő szorgalmában kiiktatja a közömbösség inflációját, jó társadalmi közérzetet, összhangot eredményez.[36]

Ezt a gondolatsort finomítja 1965-ben megjelent „Ezerarcú Miskolc” c. tanulmányában, amikor megjegyzi, hogy az ember „Amit a tájból alkot, az ő műve. Új valóság a valóságok végtelen sorában; az értelem anyagbaterjesülése, vagyis a mű...”.[37] Ebből is kitűnik, hogy a társadalmi munka összletjesítményével érhetjük el, hogy egyszer — hamarosan a tér és idő minden részlete központ lesz, akár a firenzei dóm vagy Beethoven IX. szimfóniája.

Kéziratban maradt fenn két levele, mely művészi hitvallását tartalmazza. A festő kozmikus fontosságát állapítja meg, s azt, hogy „A művészet szorosan az emberi létezésben” gyökerezik, mindenki önmaga művésze. Eszmefuttatásában helyesen jegyzi meg, hogy „A mű örök egység” és „minden műalkotás olyan emberi munka eredménye, mely az anyagvilág valóságaiból alakul, formálódik új valósággá; ember alkotta valósággá.”[38]

Illyés Gyula Ferenczy Bénit „Mindenség-szelidítő” mesternek nevezi, Ruttkay György ehhez a költői megállapításhoz hasonlóan, ettől függetlenül szintén a létezés szolgálatának nevezi meg a művészi tevékenységet, melynek segítségével az egész emberiség emelkedik, magasabb rendűvé gyarapodik. A művészet és a mű az a kapu, ahová a méretlen idő és tér érkezik, az az energia, mellyel a létezés növelhető.

Ezen szintézist sürgető levelei mellett fontos kézírata a „Festőszemmel Itáliában”. [39] Itt és ebben a tanulmányában a művészi folyamatot vizsgálja Giotto-tól a 36. Velencei Biennálé világbemutatójáig. Örömmel fedezi fel, hogy „A képzőművészeti formákban és felhasznált anyagokban, azok megmunkálásában önmagára találó ember nem állt meg a XV. század küszöbén és nem ismételte önmagát.” A 36. Velencei Biennálé „világversenyében” azt érzékeli, hogy a képző- és iparművészet általános fela-

datait megosztva vállalták az egyes nemzeti művészetek. Választ ad a modern művek népszerűséghiányára, megemlítve, hogy értékük ellenére nincs még „történelmi múltjuk” — ez a biennálé néptelenségének a főoka.

Ruttkay György jogász is volt, az 1950-es években jogelmélettel is foglalkozott, e tárgykörből adott ki érthető, magas színvonalú egyetemi jegyzetet Szegeden. Később, 1964-ben, a „Magyar Jog”-ban hozzászólt a vállalati jogtanácsosokról szóló vitában. Kultúráltnak, hozzáértésnek. Mindez finomítása és átalakítása „Szociális Igazgatás” c. könyvének, melyet Kassán adott ki 1941-ben. A módosítást a történelem végezte, de Ruttkay György saját gondolkodásának önálló nyomvonalán ezt a korrekciót készséggel tudta megvalósítani, mert szellemisége mindig a haladást kutatta, és késznek bizonyult véleményeinek bátor felülvizsgálására. [40]

VI. ÖSSZEGEZÉS

Ruttkay György életműve kész, értékeinek számbavétele megkezdődött. Ami megmaradt; festészete. Ennek nyitánya egybeesett a magyar aktivizmus hőies korszákával, melyet a mozgalom szóródása követett. Ő a főáramlat sugallatait végig megtartva — eszményeit a továbbiakban a római iskola és az utósecesszió eszményeivel ötvözte, s európai állomásokra figyelő műhelyében teremtett egyéni értékrend alapján tekintélyes életművet. Nincs más feladatunk, mint az, hogy kiadjuk írásainak válogatott antológiáját, és retrospektív kiállításon mutassuk be időt álló festői munkásságát. Tekintélyes művének utógondozását elvégezni; megtisztelő kötelességünk.

Losonci Miklós

JEGYZETEK

1 E megállapítást igazolja a „Ma” 1919-es évfolyamának 5. számában, a 87. lapon megjelent Ruttkay-rajz.

2 Életét röviden a következőkben foglalhatjuk össze: Ruttkay György 1898-ban született Vágsellyén. Édesapja táblabíró volt, aki fiát a jogi pályára szánta. Ő azonban a festészethez vonzódott. Az olasz harctéren is rajzolt, Kassák Lajossal levelezett 1918-tól, rajzai a „Ma” c. folyóiratban jelentek először. 1926-ban szerzett jogi doktorátust Budapesten. Szikszón, Göncön, Kassán jogászkodott, 1930-ban feleségül vette Nyíry Lili szobrásznőt. 1949–50-ben egyetemi tanárként működött Szegeden. 1974. július 10-én hunyt el. Élete utolsó évtizedét Miskolcon töltötte.

3 Nyíry Lili személyes közlése, továbbá erről számol be Ruttkay György: Egy aktivista festő vallomásai c. kézírata is, mely Nyíry Lili birtokában van.

4 Nyíry Lili személyes közlése arról, hogy a felszabadulás után is találkozott Ruttkay György Kassákkal, akinek „szótlansága” érzékeltette ezt a problémát, az aktivizmus módosulását Ruttkay életművében.

5 Az „Egy aktivista festő vallomásai” Ruttkay életművét 1918-tól 1945-ig foglalja össze roppant adatgazdagsággal. Ezen írásában nemcsak fejlődését regisztrálhatjuk, hanem összes kiállításának sajtóvisszhangját is olvashatjuk.

6 „Egy aktivista festő vallomásai” I. kötet.

7 Uo. I. k.

8 Uo. I. k.

9 Ma 1919. I. k. 5. l.

10 „Egy aktivista festő vallomásai” I. k.

11 Uo. I. k.

12 Uo. I. k., továbbá Nyíry Lili személyes szóbeli közlése.

13 „Egy aktivista festő vallomásai” I. k.

14 Uo. I. k.

15 Erről a kérdésről Nyíry Lilivel és ifj. Ruttkay Györggyel beszéltem. Ők úgy nyilatkoztak, hogy a festő édesapjának „realitás-érzéke” következtében lépett Ruttkay György a jogi pályára, és fogadta el a szikszói állást.

16 Ez a művészi, emberi kapcsolat mindkettejükre jó hatással volt, hiszen tiszteltben tartották egymás festői, szobrászi szabadságát. Az mindenesetre imponáló, hogy 1930-tól mindig közösen mutatják be műveiket, így a megvalósítandó Ruttkay- emlékkiállítás nem nélkülözheti Nyíry Lili kerámiaszobrai sem.

E megállapítást ifj. Ruttkay György szóbeli közlése és az „Egy aktivista festő vallomásai” adatai alapján teszem.

17 „Egy aktivista festő vallomásai” II. kötet.

18 Geszti László: Új szövegképek a Divina Commediához Művészet 1966. 5. szám.

19 Részlet az „Egy aktivista festő vallomásai” II. kötetéből.

20 Uo. II. kötet.

21 A Ruttkay-képet Nyíry Lili miskolci lakásán, a Léway József u. 10-ben láttam és egyeztettem Illyés versével.

22 „Egy aktivista festő vallomásai” III. k. Úitz Béla életműve szintén módosult, hiszen a Szovjetunióban nem az eredeti aktivista elképzeléseit folytatta, hanem pontosabb valóságbrázolás útjára lépett.

23 „Egy aktivista festő vallomásai” III. k.

24 „Egy aktivista festő vallomásai” III. k. Nyíry Lili szóbeli közlése.

25 Nyíry Lili szóbeli közlése.

26 Ifj. Ruttkay György lakásán láttam e képeket.

27 Ifj. Ruttkay György lakásán láttam a képeket.

28 Ifj. Ruttkay György szóbeli közlése, saját tulajdona.

29 Ifj. Ruttkay György tulajdona.

30 Ifj. Ruttkay György tulajdona.

31 Nyíry Lili lakásán láttam a terveket.

32 Szabó Júlia: A magyar aktivizmus története Bp. 1971. 43. számú kép, továbbá Kassák: Parancs alatt az éjszakában c. vers. E két mű között vezet le a kapcsolatot Szabó Júlia.

33 Nyíry Lili szóbeli közlése, továbbá: Ungarische avantgarde Galléria del levante München 1971. A kis füzet Kassán jelent meg 1944-ben.

34 Nyíry Lili személyes vallomása ars poetica-járól.

35 A kis füzet Kassán jelent meg 1944-ben.

36 Ebben az írásában is rendkívüli éleslátással már a háború utáni kibontakozást sürgeti és jósolja meg, s a harmóniaszerkesztésben József Attilához hasonlóan nagy szerepet tulajdonít a művészetnek.

37 Borsodi Szemle 1965. 3. szám. 1–7. l.

38 Nyíry Lili tulajdona.

39 Nyíry Lili tulajdona.

40 Dr. Ruttkay György: Szociális igazgatás Kassa 1941.

Résumé

L'oeuvre de György Ruttkay est plein de particularités. Il a commencé à dessiner — affaeté par ses impressions acquies aux champs de bataille en Italie — pendant la Grande Guerre. Plus tard comme il était affilié au cercle de Lajos Kassák il est devenu un membre de l'activisme hongrois. Après 1919 la marche de son développement, ainsi que son cours de vie fut changés. Il est devenu juriconsulte mais restait peintre. Après avoir pris des renseignements pendant ses voyages d'étude en Italie, en France et en Allemagne il a créé et maintenu un style particulier pour lui même dans les années vingt. Il a fixé sa résidence à Miskolc, Kassa et à Szeged. Les thèmes de ses ouvrages se rattachent au travail et à la culture de l'humanité, ses illustrations pour l'oeuvre de Dante sont excellentes. Il

n'avait pas travaillé en vertu d'un style unanime, son réalisme n'est qu'une poésie d'images puisant — de temps à autre, mais toujours sincèrement selon son exigence picturale — aux sources de l'avant-garde ou de la sécession. Dans ses paysages fines les environs de Miskolc, Kassa, Lovran et de Balaton sont éternisés. Ses sculptures sont des visions expressives. Son journal écrit de son voyage en Italie contient des nombreuses et significantes analyses d'art. Son jurisdisme a mis au ralenti mais n'a pas arrêté son développement. György Ruttkay un personnage épisodique de la peinture hongroise, a entrepris ce rôle et l'a matérialisé entièrement.

Miklós Losonci

A HATSZÁZÉVES CSENSZTOHOVA MAGYAR EMLÉKEI

Kevés történeti munka kerül annyira közel az ember szívéhez, mint egy — nemrégiben — angolul megjelent lengyel művészettörténeti mű. Szerzőit — Zofia Rozanowot és Ewa Smulikowskát — magyar régészek és művészettörténészek is ismerik; mindketten kutatómunkát végeztek hazánkban is.

The cultural heritage of Jasna Góra címet viseli 1974-ben Varsóban az Interpress Publishers kiadásában megjelent pompás színes-képes albumuk. A két művészettörténész — abból kiindulva, hogy a lengyelség századok óta nemzeti egyházának vallja Jasna Góra pálosait — a kolostor történetén át magát a lengyel történelmet láttatja. Mindez természetesen is! Francia történet Cluny, itáliai Montecassino nélkül éppen úgy csonka lenne, mint a lengyel Jasna Góra (Csensztohova) vagy a magyar Pannonhalma, avagy Budaszentlőrinc nélküli!

És itt okkal — nem csupán azért — emlitem Budaszentlőrincet, mert romjai feltárásán, több-kevesebb támogatással, immáron 26. éve dolgozom. Azért emlitem a magyar pálosrend fészket, mert Rozanow és Smulikowska előttem fekvő gyönyörű művének már invokációjában is Budaszentlőrinc nevére akadok. Ez is érthető. Hiszen 1382-ben a Jasna Góra-i (csensztohovai) pálos kolostort, a lengyeleknek ezt a nemzeti kegyhelyét, budaszentlőrinci magyar pálos barátokkal — mégpedig tizenkét magyar remetével — népesítették be.

A pálosok magyar alapítású — az egyetlen magyar alapítású — rend, s első nagy kirajzása éppen Lengyelország felé ment végbe. Ennek történeti háttere — amelyet Rozanow és Smulikowska műve költőien rajzol meg — nagy tanulság a magyar művelődés- és művészet-történet művelői számára is. Az alapítás hátterében a Nagy Lajos-kori magyar művészetnek az a hatalmas áramlata tündöklök fel, amelynek a krakkói Nagy Kázmérsírt köszönhetjük. Ugyanennek az udvari művészetnek szellemében épült fel Buda, Diósgyőr, Visegrád, Zólyom, Végles, Garamszentbenedek, Kassa, Szászsebes, Brassó (vagy azok Anjou-kori toldata). De ugyanennek a nagy politikai, művészettörténeti, művészeti agitációnak köszönhetjük — úgy vélem — a tavaly-találtam budai gótikus szoborerdő világraszóló remekeit is.

Ezt a Nagy Lajos-mecenátust nem csak időrendi adatok egyezése igazolja. Igazolják azt — immáron tételesen — a két művészettörténész szerző által felsorakoztatott adatok is. A lengyel források úgy mondják: 1382-ben, *halálos ágyán Anjou Lajos magyar és lengyel király jelentette ki a Jasna Góra-i pálos kolostor megalapítását.* És Nagy Lajos királyunk akaratát hajtotta végre — rokona és magyar nádora — Opuliai (Opole-i) László herceg a kolostor tényleges megalapításával.

Ez a most revelált történeti adat szorosan egybe-
vág egy másik, magyar vonatkozású s egyazon évből való feljegyzéssel. Nagy Lajos, a magyar pálosok nemzeti rendjének — tán csak Hunyadi Mátyáshoz fogható — nagy pártfogója, sok más pálos kolostorunk között Márianosztra alapítója, az 1360/70-es évekből fogva a rend nemzetközi főkolostorát, Budaszentlőrincet (romjai ma II. Budakeszi út 91–95.) háromhajós katedrálissá bővítette. És élete utolsó esztendejében ennek a szentlőrinci pálos kolostornak adta Buda

város nagy kúriáját, az Árpádok korától használt ún. Kammerhofot.

A lengyel adatok azt mutatják: a pálosok iránt való devóció oly mély volt Lajos királyban, hogy úgy érezte: a lengyel trón — és Hedvig leánya — oltalmára, lengyel földön is a remetékét, a pálosokat kell megtelepítenie. Ezt a végakaratot teljesítette azután László nádor.

Nagy értéke a műnek, hogy feltárja: Jasna Gorát is olyan helyen építették fel, amely korábban már lakott volt s amelynek lelki szolgálatát egy szerény kis fatemplom látta el. Ez azért meglepő, mert Budaszentlőrincen — Jasna Góra anyakolostorában — ugyanez volt a helyzet: 1304 körül a Pilisből áttelepített Szent Lőrinc kolostor első kőtemplomát egy Árpád-kori falutelepülésnek kicsiny kőtemploma helyére építették. (Ezt a kicsiny, egyhajós román kori templom maradványt Budán 1971-



1. Jasna Góra-i iskola, XVII. sz. első fele: XXII. János pápa I. Károly magyar király kérelmére kanonizálja Remete Szent Pál rendjét. (A térdelő alak Boldog Lőrinc, budaszentlőrinci perjel, a rend első generálisa. A pápa mögött Károly Róbert királyunk.) Az esemény 1319-ben ment végbe



2. Tommaso Dolabella (1628—1635 körül) I. Lajos magyar és lengyel király 1381-ben Velencéből Budára, Budaszentlőrincre hozatja Remete Szent Pál test-ereklyéjét

ben tártam fel). És ahogyan Buda határában a magyar pálosok megtartották, átvették a korábbi templomocska patrociniumát — a régi kápolnának is Szent Lőrinc volt a védőszentje —, úgy Jaszna Gora esetében is a kicsiny fatemplom régi védőjét, Szűz Mária égi patronátusát a lengyelek is megtartották. Jaszna Gorda 1382 júniusában vitték át a Magyarországról, Budaszentlőrincről érkező



3. Tommaso Dolabella: Az előbbi kép részlete. Előtérben I. Lajos magyar és lengyel király. Mögötte — koronával a fején — Opuliai (Opole-i) László herceg, magyar nádor, Jaszna Gora alapító társa. (Jaszna Gora eredeti alapítója: Nagy Lajos magyar—lengyel király)



4. Tommaso Dolabella iskolája: Jakab testvér, lengyelországi pálos generális rendtaggá fogadja a Jagelló fivéreket, köztük — az ajkát ostyáért nyújtó — Ulászlót, Csehország (utóbb, 1490-től Magyarország) királyát, 1477. Az oltáron a Jaszna Gora-i — Anjou liliomokkal ékes ruházatú — Fekete Mária kép

pálos barátok. Az első raj tizenkét magyar remetéből állt, ők vették át a fatemplomot lelkészétől, a Blesznoba való Henryk Bieltől.

Az első időszakot gondok árnyékolta be. Nagy Lajos király — mindkét trón uralkodója — az alapításnak csupán szándékát nyilvánította ki. Opolei László herceg, magyar nádor, a tényleges alapító, ura halála után hamarosan elveszítette hatalmát. Az új lengyel monostor megépítésének, a barátok működése megkezdésének gazdasági feltételeiről alig tudott gondoskodni. Adók, tizedek behajtása is nehezen ment a gyéren lakott Csensztóhova környékén. Éppen ezért — úgy vélik szerzőink — az első évtizedben a magyar földről Lengyelhonba érkezett pálosok aligha engedhettek meg maguknak valamilyen tete-mesebb építkezést. Ez a helyzet akkor változott meg, amikor Anjou Hedvig — Nagy Lajos leánya —, a lengyelek királyasszonya Jagelló Ulászlóval, Litvánia hercegével kötött házasságot. Jagelló 1393-ban jelentékeny privilégiumokkal látta el Jaszna Gora pálos kolostorát s ezekhez az adományokhoz Anjou Hedvig királynő is hozzájárult.

Am ekkor Jagelló Ulászló és Anjou Hedvig a pálosrend támogatását már összekapcsolta a Jagelló-dinasztia alapítási terveivel. A litván herceg ugyanis — Jagelló — konvertált, újkeresztény volt. Ő még pogány hitben született és nőtt fel, csakúgy, mint nálunk — igaz négyszáz esztendővel korábban — az István névre keresztelt Vajk herceg. Anjou Hedvig királynő és a pogányból kereszténnyé lett litván herceg frigye ellen elsősorban a Habsburgok — Ausztria császári trónt elért s arra aspiráló hercegei — emelték a törvénytelenység vádját. Ugyanis Anjou Hedvig — mielőtt Jagellóval kötött volna házasságot — Habsburg Vilmos herceg jegyese volt. A Habs-



5. Jaszna Gora-i iskola (XVII. sz. első fele): A törökök 1526 őszén lemészárolják Budaszentlőrinc huszonöt pálos remetjét. A veduta: a középkori Buda vára és Budaszentlőrinc

burgok meghiúsított, lengyel trónszerzésre irányuló dinasztikus tervei helyére Jagelló megvalósított trónszerzési és dinasztiaalapítási igényei léptek. Az osztrák hercegi ház azonban jó ideig nem hagyott fel Jagelló támadásával: követek Európa udvarainál rendre felpanaszolták, hogy Anjou Hedvig és Jagelló herceg frigye törvénytelen. Bigámia, hiszen Hedvig, a lengyel királynő már Habsburg Vilmos herceg felesége. Másik támadási pontjuk az volt, hogy Jagelló Ulászló — pogány. Tehát Ulászló Jaszna Gora pálosainak felvirágoztatásával, gazdag megadományozásával, és egyházak alapításának sorával kellett hogy krisztianizmusát igazolja, vádolóit megcáfolja. Törekvéseiben pedig nemcsak a pálosokat, de a — Habsburg-orientációtól idegenkedő — egész lengyelséget maga mögé állíthatta.

Ezek voltak azok a kezdetek, amelyek jegyében Jaszna Gora azzá vált, ami ma is: a lengyel élet és történet záradokhelyévé.

Mindez a lengyel történet lapjaira kíváncznék, ha Nagy Lajosnak — hajdan közös uralkodónknak —, Anjou Hedvignek sorsa s Budaszentlőrinc múltja nem kapcsolódna szorosan ehhez a kolostorhoz.

Azonban már legkorábbi megmaradt művészettörténeti emléke, a Csensztóhová Csodálatos Miasszonyunk kép is — úgy látszik — közvetett magyar vonatkozások hordozója.

6—7. Részletek a Drugeth család által Jaszna Gora-i pálos kolostornak adott miseruháról. XV. sz. magyar munka a csensztóhová kincstárban

Az 1—6. kép Szemenyei Tivadar, a 7. Vöröss Emőke munkája.



A lengyel pálosrend bölcsőjének életében fordulópontot jelentett a Miasszonyunk képének megjelenése. A lengyel művészettörténészeknek a Jaszna Gora kutatóinak az a nézete, hogy ez a csodatévő Mária kép 1384-ben került mai őrzőhelyére, tehát két évvel a kolostor megalapítása után. Az újabban felfedezett dokumentumok gondos tanulmányozása ismertté tette azt, hogy Opuliai László magyar nádor Ruthéniában tett szert erre a képre. A tábla képet bizánci tradícióknak megfelelően aranyal és drágakövekkel díszítették. Más legenda úgy tartja, hogy László herceg ezt a képet a belci várban látta meg s onnan vitte át a kolostorba. Akármilyen az eredete, bizonyos, hogy a kép nagy változást hozott a lengyel pálosok életébe. Jelenléte pár esztendő alatt a legnagyobb és legismertebb zárándokhelyé emelte Jaszna Gorát; Jan Długosz kanonok, a nagy lengyel történétíró az 1430-as években azt jegyzi fel, hogy a csensztohovai csodatévő képet Lengyelországból, Sziléziából, Morvából, Magyar- és Poroszországból egyaránt felkeresik a búcsújárók. Długosz megismételi azt a legendát, amely szerint e Mária képet maga Szent Lukács evangélista festette légyen s leírja azt a — maig visszakísértő naiv — véleményt: a kép megfestésének különössége az, hogy a Madonna szeméi mindenüvé elkísérik a nézőt, bármerre álljon is az. Długosz szerint a kép eredetileg a pálos kolostor megépítése előtti időből való kicsiny fatemplomban állt.

A könyv művészettörténész írói részletesen nyomon követik a Miasszonyunk képének sorsát s közlik annak a XX. században végbevitt restaurálási és anyagvizsgálati eredményeit is. Mivel az 1430. évi huszita támadáskor Jaszna Gora a csehek kezére került — akik is e képet megszenteltetítették és meggyalázták —, felmerült az a kérdés is: vajon az eredeti kép-e az, ami ma Jaszna Gorában látható, avagy talán csak XV. századi mása a megrongált eredetinek. Mindenesetre a festményt 1925/26-ban Jan Rutkowski professzor XIII—XIV. századi itáliai műnek tulajdonította, s úgy vélte: a magyar Anjou-ház révén került az Jaszna Gorába. K. Estreicher azt a feltevést kockáztatta meg: a művet 1350 táján cseh mester festette. 1971-ben végül is E. Sniezyńska-Stolot visszatért a magyarországi eredethez s a képet a XIV. század első felére datálta, Simone Martini köréhez kapcsolva azt.

E kérdésben mi nem tudunk állást foglalni. Egy azonban a pusztá rápillantásra bizonyos: bizáncias-italianeszk Madonnáknak piros bélésű, fején csuklyát alkotó kék palástját véges-végig az *Anjouk liliumai borítják*. Ez egymagában eldönti azt: akár bizánci, akár a Simone Martini-kör itáliai-provanszál XIV. századi alkotása is a csensztohovai Madonna, bizonyos, hogy a magyar Anjouk — Nagy Lajos, esetleg anyja: Piaszt Erzsébet, de még valószínűbben Nagy Lajos leánya, Anjou Hedvig lengyel királynő — jóvoltából került ez Lengyelországba.

Piaszt Erzsébet királyné, Nagy Lajos édesanyjának felemlítésével kapcsolatban, hadd idézzek két részletet Erzsébet királynénak 1380. április 6-án Budán kelt testamentumából: [1] ... leányának, a királynénak (helyesen: menyének, Lajos király feleségének) hagyományoz egy arany kupát, egy plenáriumot (vagyis misekönyvet) a boldogságos Szűz képével — felső része arannyal fedett, alul ezüst —, egy breviáriumot, amelyből (ti. a végrendelkező) imádkozni szokott. (—) ... fiának, I. Lajos magyar és lengyel királynak hagyományoz három plenáriát. Egyet színaranyból, egyik oldalán sassal, másikon az ország címerével, egyet — amelyet valaha Szicília királynőjétől kapott —, és egy harmadikat, amely Szent László király képét foglalja magában. Rá hagyományoz még két arany kupát is, egy színaranyból való sárkány-nyelvet drágakövekkel és gyöngyökkel ékesen, továbbá a birtokában levő szentek ereklyéit, kivéve azokból egy plenáriumot, amelyet *Szent Lukács evangélista sajátkezűleg festett* és amelyet — más adományozó levelével — már a boldogságos Szűz óbudai kolostorának adományozott. (A testa-

mentumban Anjou Hedvig — a végrendelkező özvegy királyné unokája — is szerepel, neki azonban e drágaságokból csupán egy fejké jut, liliumokkal, s egy nyakék, drágakövekkel és gyöngyökkel ékes.)

Ez a citátum jól mutatja: akár Erzsébet anyakirályné, akár Lajos király kincstárában bőségesen helye lehetett olyanféle remekműveknek, mint a Jaszna Gorában őrzött liliumos palástú Mária kép. Látjuk: itt is akad olyan alkotás, amelynek mesterül — jó középkori szokás szerint — Szent Lukácsot vallották.

A Jaszna Gora-i kolostori kincstár műtárgyai közül — magyar vonatkozása okán — különös figyelmet érdemel a Homonnai Drugeth családól eredő s az Annunziáció jelenetét — aranyos gyöngyhímmzéssel bemutató XV. századi kazula. (Ezzel kapcsolatban csak azt jegyezzük meg: a Drugethek ezzel az egy kazulával törlesztettek valamit azért a gaztettükért, hogy 1526 után ők rabolták el Budaszentlőrinc hozzájuk menekített, akkoriban százezer körmőci aranyra taksált kincstárát, könyvtárát.)

Nagy jelentőségű műtárgya a Jaszna Gora-i kincstárnak az a pompás — perzsa császár művének tulajdonított — szablya is, amely valaha Báthory István lengyel király oldalán csüngött. (XVI. századi munka; magyarországi másaként Balassi Menyhártanak — az esztergomi kincstárban őrzött — kétélű kardját említeném meg.)

A pálos rend történetét — azon belül Jaszna Gorát — pompás XVII. századeleji táblakepek öröklítik meg. Az az iskola, amelynek egyik mestere Tomaso Dolabella volt (1628—35 körül) a Jaszna Gora-i Arsenalban őrzött táblakepein számos olyan történeti jelenetet öröklített meg, amely nemcsak a lengyel, de a magyar történelmi festészet is méltán gazdagítja.

Ezek az táblakepeken megjelenik Anjou Károly magyar király és Boldog Lőrinc, a budaszentlőrinci pálos kolostor perjele, XXII. János pápánál (1319). A pápa jóváhagyja a rend regulát s kijelöli az első generálist. Dolabellának — 1628 és 1638 között — festett, tengerparti tájba helyezett képen azt a díszes körmenetet látjuk, amely 1381-ben Velencéből Budára, majd Budaszentlőrincre hozta Remete Szent Pál testereklýjét. Ezen a manierista-barokk tömegjeleneten hatalmas, tékozlóan fényes pátosszal festi meg a mester Nagy Lajos királyt, környezetének díszruhás főembereit s a fehér reverendás pálos barátok seregét. Megint más táblakép mutatja be azokat a jeleneteket, amelyek során László opuliai herceg, magyar nádor 1382-ben megalapítja a Jaszna Gora-i monostort, majd pedig ugyane monostort megajándékozza a csodatévő Mária képpel. Egy másik festményen azt az 1477. évi eseményt rögzíti vászonra a XVII. század első felének mestere — Dolabella iskolájának egyik tagja —, amint Jakab fráter, a lengyel pálosok provinciális a pálosrend konfráterévé fogadja Kázmér lengyel királyt és fiait, közöttük Ulászlót, ekkor Csehország (1490-től Magyarország) királyát is.

Összinté megrendülés, szájalom és részvét hatja át a Jaszna Gora-i Dolabella-iskolának azt a mesterét, aki a magyar s a budai történet egyik gyászlapját festi meg. Azt: miképpen kaszabolták le a törökök, pár héttel a mohácsi csata után a budaszentlőrinci nemzetközi főkolostornak huszonöt — végig fegyveresen védekező — barátját. A Magyarországon eddig sosem publikált történelmi festmény mintha Buda képét idézné fel. A tömegmészárlás vedutáján ott látjuk a hegyi várat — vagy a — Hárshegy s Jánoshegy nyergén épült — kolostort s egy síkföldi falakkal övezett nagyobb települést. Meglehet, hogy a Budán sose járt mester valamelyik Pestet s Budát együtt ábrázoló korabeli metszet után álmodta meg drámai képének táji környezetét.

Ez a kép, illetve tárgyának időpontja — 1526 — fordulópont mind a magyar, mind a lengyel pálosrend történetében: Budaszentlőrinc megsemmisül, s annak rendi vezetőszerépét az újkorra — maig ható érvénnyel — Jaszna Gora, Csensztohova veszi át.

FLANDRIAI ÉS FRANCIA KÁRPITOK A RÉGI MAGYARORSZÁGON

Az európai szövőművészet sajátos műfaja — a román kortól kezdve — a gyapjúból, selyemből s néha fémszálból szőtt, növényi, címeres vagy figurális díszű kárpit. Ezek a kézzel szőtt, álló (*haute lice*) vagy vízszintes (*basse lice*) szövőszéken készült alkotások a másfajta, selyem, bársony vagy himzett kárpitok mellett, már a középkortól kezdve igen nagy szerepet játszottak a nyugat- majd közép-európai belső terek díszítésében. A falakra, vagy falak elé aggatva fölfogták a vastag kőfalból áradó hideget, de alkalmasak voltak egy-egy hatalmas terem megosztására is. A megszőtt bibliai, mitológiai vagy történelmi jelenetek az őket szemlélőknek tanulságul s például szolgáltak, s ugyanakkor a termeket pompás vagy barátságossá is varázsolták. Bethlen István végrendeletében nagyon találóan épp ezért a szőnyegekkel együtt „házoltözék”-nek nevezte őket.[1]

A középkorban a Rajna-vidék, majd Észak-Franciaország és Dél-Németalföld városai voltak a legjelentősebb kárpitszővő központok, s mellettük egyre nagyobb szerepet játszott Párizs és Brüsszel. A XVI. századtól kezdve más európai országokban is alakultak szövőműhelyek, de ezek vezetői is szinte kivétel nélkül flamandok és franciák voltak. A kereskedők közvetítésével vagy ajándékként ezek a kárpitok eljutottak Európa szinte valamennyi országába, s így Magyarországra is. Eleinte csak a fejedelmi leltárakban leljük fel őket, a XVI. század végétől azonban már a főúri hagyatékokban, s a jómódú polgárság birtokában is megtalálhatók. Tanulmányunkban megpróbáltuk összegyűjteni azokat a magyarországi adatokat, melyek a kárpitszővéssel, a kárpitok használatával, s különösképp a minket elsősorban érdeklő flandriai és francia kárpitokkal hozhatók kapcsolatba. Egyelőre csak a más vonatkozásokban már közölt adatok összegzésére törekedtünk, ezeknek levéltári kutatásokkal való kiegészítése további feladataink közé tartozik.

Szővérsre vonatkozó adatokat már az Árpád-kori magyar írásos emlékekben is találunk. Peter comes például 1067-ben keletkezett végrendeletében 6 gyapjú- és vászonszővőt hagyományozott a százdi monostor számára.[2] Majdnem száz évvel később Margit úrnő Péter nevű szabadosának 1 ökröt és 10 juhát adományozott azért, hogy évenként 12 öl szőnyeget szolgáltasson a pannonhalmi egyháznak (1152).[3] E korszak hazai szövőművészete nagyjában körvonalazható a középkori szójegyzékekből, első királyaink törvényeiből, végrendeletekből, adománylevelekből, külföldi utazók leírásából, s az igen csekély tárgyi anyagból. Ezek alapján szinte bizonyosra vehető, hogy Magyarországon sem ekkor, sem a későbbi időben a flamand és francia kárpitokhoz hasonlókat nem készítettek. Uralkodóink, világi és egyházi főuraink azonban a források szerint igen kedvelték a kárpitfajtát és jó néhány pompás sorozatnak voltak birtokában. Az évszázadok során ezek a kárpitok szétszóródtak, idegen kézre kerültek vagy elpusztultak. Felidézésüket mégis fontosnak tartjuk, hiszen főuraink művészetszeretete mellett arról is tanúskodnak, hogy e kárpitok igen nagy szerepet játszottak a magyarországi gótikus, reneszánsz és barokk termek díszítésében.

Lübecki Arnold püspöknek, Barbarossa Frigyes kísérfőjének naplójában olvasható az egyik legkorábbi kárpit említése.[4] Esztergomi fogadtatásukon III. Béla ment eléjük, ajándékai közt volt egy nagy sátor, amelyet belül szőnyegek több teremre tagoltak: „a sátor belsejében... ékes mívű, dagadó párnás ágy ragadta meg a figyelmet... a kárpiton — keleti ízléssel hímézve — még egy kis vadász alakja is ott szaladgált.” III. Ince pápa 1205-ben András királyunknak panaszkodik, hogy annak alattvalói Benedek bíbornoktól értékes tárgyakat raboltak el, így „öt érmet, két szövetet, az egyik vörös, a másik sárga, egy más vég aranyszövetet, két falkárpitot, öt szőnyeget...” és más egyéb igen értékes műtárgyat.[5] A magyar és külföldi uralkodók ajándékai között is találkozunk kárpitokkal. 1342-ben Róbert Károly felesége Erzsébet királyné, fiának, Nagy Lajosnak trónralépésekor gazdag ajándékot küldött Szent Lajos püspök marseilles-i templomának. Ebben az ötvöstarjak mellett értékes szőnyegek, kárpitok, valamint számos misemondó ruha is szerepelt.[6] Ezek, s még néhány hasonló példa kétségtelenül azt bizonyítja, hogy a kárpitok egyes fajtáit és értéküket ismerték már hazánkban. Az írásos adatokat alátámasztják a festészeti ábrázolások is.

Középkori falusi templomaink Szent László freskói a cserhalmi csata és a magyar lány elrablásának jelenetét dolgozzák fel. A legkorábbi freskók a 13. századból, a többségük azonban az Anjou- és Zsigmond-korból származnak. Témaviláguk sajátosan magyar, képtípusaik a szkíta időktől nyomon követhetők. A falfestmények stílusa és háttere azt bizonyítja, hogy ezek a képek voltaképpen falkárpitok festett másai.[7] Írásos adatainkat a magyar és nyugati krónikák ábrázolásai is alátámasztják. A Képes Krónika (1360 k.) egyes miniatúráinak — Szent István születése, Salamon és Géza herceg vitája, Zách Felicián merénylete — hátterében karikára függesztett geometrikus vagy virágos díszű kárpitokat látunk. Froissart krónikájának Zsigmond királyt ábrázoló lapjain hasonlókkal, sőt állatábrázolásokkal is találkozunk.

A magyar nyelvben a kárpit kifejezés a XIV. század végén, 1395 körül jelenik meg. A Besztercei Szójegyzékben úgy szerepel mint „diszes szőttes, amellyel falakat, falnyílásokat borítanak”.[8] A későbbi magyar írások és leltárak már a kárpitnak többféle fajtáját ismerik. A szövött, „képes” kárpitok mellett himzett, selyemből szőtt, festett és más technikával készületeket is fed ez a kifejezés. Különösen a középkori forrásokat ezért óvatosan kell kezelni, később azonban már jobban szétválaszthatók a kárpitfélék. A melléklet tett „képes”, „flandriai” vagy „vadas” jelzők, valamint néha az ábrázolt jelenetek megnevezése már biztosabb támpontot ad meghatározásukhoz.

A flandriai és francia szövött kárpitok első pontos magyarországi említése Zsigmond király uralkodása idejéből való. VI. Károly, francia király kérésére Zsigmond 1416-ban Párizsba utazott, hogy Franciaország és Anglia között békét közvetítsen. Hazatértekor számos mesterembert és művészt hívott Magyarországra. Ezek egyikével találkozott Bertrandon de la Brocquière bur-

gund lovag 1433-ban. A Szentföldről Balkánon és Magyarországon keresztülutazva ment hazafelé, s később útleírásában budai tartózkodásáról a következőket írta: „Ugyancsak itt találkoztam Clays Davion arrasi kereskedővel, ki a Zsigmond császár által Franciaországból behívott kézművesek közé tartozott. Clays kárpitokat (haute lice) készített.” [9] Lehet, hogy Zsigmond szándéka egy hazai szövőműhely létesítése volt, ennek megvalósulásáról azonban semmit sem tudunk. Valószínűbb, hogy Davion hosszú itt-tartózkodása alatt a kárpítvásarlásokat, javításokat intézte és vezette. Zsigmond lelkesedését a pompás, harci jelenetekkel díszített kárpitok iránt a Froissart krónika egyik elbeszélése is megerősíti. E szerint a francia király a nikápolyi foglyok sorsának enyhítésére ajándékokat küldött Bajazed szultánnak. Ezek között volt néhány igen szép — Nagy Sándor tetteit ábrázoló — kárpit. Zsigmond a kárpitokat Budán visszatartotta, majd a magyarázatot követelő franciáknak azt mondta, hogy „ezeket szemlélni, mutatni, állandóan velük lenni és bennük gyönyörködni kell.” [10] Ezek az adatok azt is valószínűvé teszik, hogy Zsigmond budai palotájában is lehettek kárpitok. Ezekről sajnos alig van adatunk. 1416-ban Lille-ben Pélelemnélküli János burgund herceg ajándékoz Zsigmond követének egy vadászjelenetes kárpitot, s ezenkívül még II. Pál pápa gyűjteményében szerepel egy Zsigmond királlyal kapcsolatba hozható kárpit. [11]

Mátyás király budai palotáját a gazdagrajzú selyem és arannyal átszőtt bársonybrokát kárpitok mellett a kor híres flandriai, francia és talán olasz műhelyekből származó „képes” kárpitjai is díszítették. A későbbi leírásokból ezek közül egynek a témáját is ismerjük. II. Ulászló lakodalmáról (1495) Bonfini a következőket írta: „Triclinium autem auleis erat nobilissimis convestitum, in quibus Troiani belli series, nimio artificio, summoque opere erat intexta... hec omnia Mathie regis quondam fuerant...” (IV. 271). [12] Néhány évvel később ugyanerről a kárpitsorozatról tudósítja Bretagne-i Anna francia királynét Pierre Choque: „a várpalotában selyemkárpitok, valamint selyemből és gyapjúból szőtt kárpitok vannak, többek között egy Trója történetét ábrázoló sorozat, mely az itt levő felirat szerint a franciákhoz hasonló módon készült Picardiában.” [13] Ez a kárpitsorozat — Matyás palotájának egyéb kincseivel hasonlóan — elkallódott, de valószínű, hogy azonos lehetett a XV. század második felében, Tournai-ban, Pasquier Grenier műhelyében szőtt Trója-sorozatokat egyikével. A trójai háború története a középkori emberek és a magyarok között is nagyon népszerű volt. A franciák a trójaiaktól származtatták magukat, de nálunk is létezett már a késő Árpád-korban az Achilles név nyomán egy Ehellőse keresztnév. Matyás királyt Ranzanus úgy dicsőítette, mint akiben a trójai származás felismerhető, [14] így nem véletlen, hogy királyunk budai palotájába éppen ez a kárpitsorozat került vásárlás vagy ajándékként. A palota termeit e mellett több nagyobb és kisebb kárpit is díszítette. Galeotto Marzio 1477 körül történelmi jelenetekkel díszített kárpitokról ír, s ezenkívül a különböző feljegyzésekben található „tapezzaria”, „auleae” vagy „tapeti” megjelölések mögött is sejthetünk kárpitokat. Szinte lehetetlen, hogy az ekkor már virágzó olasz kárpitszőző műhelyek — Ferrara, Mantua, Firenze — alkotásaiból ne lett volna néhány darab Matyás palotáiban, ezekről szóló adatokat azonban egyelőre nem ismerünk. [15] A leningrádi Ermitázs (londoni R. Wallace gyűjteményből származó) hatalmas gyapjúból, selyemből és fémszálból szőtt kárpitja a kapcsolatba hozható Matyás királlyal. A brüsszeli kárpiton a következő felirat olvasható: „Rex Oriens ob amorem Beatricem ducit in uxorem.” A két kárpit közül az egyikben a király és Beatrice eljegyzését, a másikon Beatrice diadalmenetét látjuk. Az ábrázolt történetet a kutatók a német Lohengrin monda francia változatának tartják. Dutka Mária figyelt föl arra, hogy a király-alak erősen hasonlít Matyás királyra, a kárpiton Matyásnak mint Kelet királyának és Beatrixnek esküvőjét vélte látni. [16] Kár, hogy az újabb irodalom [17] nem ismeri ezt a feltevést, mert úgy érezzük, hogy bár

valószínű, hogy a hattyúlovag történetét szőtték meg, a témához az indítékot mégis Matyás egész Európában érdeklődést kiváltó esküvője szolgáltatta. Lehet, hogy a kárpitok Matyás számára készültek ajándékként, vagy esetleg az ő megrendelésére tervezték azokat. Dutka Mária valószínűnek tartja, hogy az előkészítő rajz Matyás udvarában készült. Az általa is kiemelt kitűnő Matyás-portré, az egyes Matyás ábrázolásokkal, különösképpen pedig domborműves arcképével összehasonlítva kétségtelenül hitelesnek tekinthető. Valószínű, hogy a kárpitok csak Matyás halála után készültek el — XVI. század eleji brüsszeli munkák — s így már nem kerültek a budai palotába.

A XV. századból maradtak ránk azok a legkorábbi adatok, melyek azt bizonyítják, hogy a főúri és főpapi otthonokat is már kárpitokkal díszítették. A Magyar Oklevélszótár 1448-tól sorol fel ilyeneket. [18] Ezek közül bizonyára kiemelkedtek azok a kárpitok, amelyeket Ferrarából Ippolito d'Este hozott magával. [19] A gyulafehérvári székesegyházi kincstár a firenzei, velencei selymek, bársonybrokátok és himzések mellett remekművű francia kárpitokat is őrzött. Bartholomeus de Modrusia dobokai főesperesnek négy francia kárpitja volt. Budai Udaltirk birtokában egy kisebb méretű szép francia kárpit volt, Bachkay Miklós püspök (†1504) pedig magától a francia királytól kapott két madaras, vadállatos kárpitot. [20] Ezek feltehetőleg a kor virágokkal teleszőtt, csodás szépségű „mille fleurs” kárpitjai lehettek. A lőcsei Szent Jakab egyháznak Thurzó János (†1508) sólymokkal vadászó, nagyúri társaságot ábrázoló kárpitot hagyott. [21]

A stukkók, freskók, kazettás mennyezetek mellett a XVI. századi otthonok fő díszje a „házöltözet”. A falak felöltöztetése a főrangúak és a középrétegek otthonában egyaránt kárpittal történt. Ezek a kárpitok azonban technikai és művészi szempontból is igen különbözőek voltak. Bár még nem minden kifejezés értelmét ismerjük pontosan, a XVI. és XVII. században már elég sok kárpitféleséget különböztethetünk meg. A számadáskönyvekben, hagyatéki leltárakban, hozományjegyzékekben hirtelen megnő a kárpitok száma. A kolozsvári adatok szerint [22] a legolcsóbbak a „nyredékes” és „szörkárpitok” lehettek, ezek gyapjúból készültek és talán a rongyszőnyeghez hasonló kárpitféleségek voltak. A gyapjú falrafalók között „szász” és „székely” kárpit elnevezéssel is találkozunk, ezeket itthon készítették. A gyapjúból szőtt, szép színű, stilizált mintájú kilimeket keletre hozták be, s a fejedelmi leltárakban előforduló „török kárpit” is onnan származott. Ez különben drága, himzéssel díszített, arannyal átszőtt selyemkárpit volt. A nyugatról származó kárpitféleségek között a leggyakoribb a vászonkárpit. Ennek festett díszje a drága flandriai és nyugat-európai „képes” kárpitokat másolta, legtöbbször „írott madarakkal, vadakkal” festették tele. Eleinte nagyrészt Bécsben csináltatták őket, később itthon is tudunk kárpitírókról. A mintás selyem és bársonybrokát „olasz kárpitok” ára vetekedett a szövött kárpitokéval. Igen gyakori még a „bécsi kárpitok” említése, ezek többnyire zöld színűek voltak, de akadt köztük mintás is, nem lehet tudni pontosan, hogyan készültek. A XVII. században igen kedvelt volt még a „lengyel kárpit”, leltáraink ennek csikos és lovas változatát említik.

A leltárakban flandriai és francia kárpitok után kutatva elsősorban II. Lajos király elszegényedett budai palotájában kellene meglelni azokat. Ünnepi alkalmakkor még felvonták itt a régi kárpitok maradványait, de a trójai sorozatról ekkor már semmit sem hallunk. A mohácsi vész után a Pozsonyban elhelyezett királyi kincsek leltárában (1527. szeptember, B. leltár) a Mária királynénak átadandó tárgyak között néhány szövött kárpit is szerepelt:

„Németalföldi szövött kép a Miasszonyunk képével
Hasonló szövött kép Keresztelő Szt. János képével
Nagyobb aranyszövőű kép Mária mennybemenetelének ábrázolásával.” [23]

A mohácsi csata halottait eltemető Kanizsai Dorottya 1525-ös végrendeletében a bajcsi kápolna falára

hagyott „egy kárpitot, mely a Megváltót ábrázolja a házasságtörő asszonnyal”. Az udvarában nevelkedett Stromberger Eufémiának hagyott „kárpitot három részben, mely Herkules történetét, Proserpina elrablását és a cerberussal való küzdelmet ábrázolja, egy másik zöld kárpitot rajta szarvasokkal, 3 szőnyeget”, a másik lány Erzsébet francia kárpitokat kapott.[24] Az a gyűjtemény, amellyel két nagyhatalmú főpapunk rendelkezett,[25] ezeket a kárpitokat is felülmúlta. A délszláv származású Frangepán Ferenc Olaszországban nevelkedett és Szapolyai János szolgálatába állt. Kalocsai érsek és egri püspök volt. 1535-ben Spanyolországból hozott haza flandriai kárpitokat, s ezek felől 1543-ban, Pozsonyban végrendekezett. Húgának, Frangepán Katalinnak Szép Meluzina a történetét ábrázoló hét darabos sorozatot hagyott. Az egri székesegyházra az ezüstök és papi ruhák mellett szintén hagyott kárpitokat is, mégpedig a T é k o z l ó f i ú 12 darabos sorozatát. A másik főpap, Oláh Miklós, II. Lajos király titkára volt, majd Mária királynét elkísérte Németalföldre és vele maradt egészen 1542-ig. Pontosan ez a korszak, az 1510 és 1568 közötti időszak — Ausztriai Margit és Magyarországi Mária helytartóságának ideje — a németalföldi kárpitszővés virágkora. Mária királyné híres volt gyűjtőtevékenységéről és megrendeléseiről, s a kárpitszővést szabályozó rendeleteiről. Oláh Miklós mindezek közvetlen résztvevője, s így természetes, hogy ő is örömmel gyűjti a kárpitokat, sőt hazajövele után is rendel még néhányat. Végrendeletében a következő darabokat sorolja föl: a nagyszombati házban levő „nagy hosszúkas szőnyeget(?) a kereszt alatt roskadozó Megváltó alakjával, valamint egy-egy négyszögletes azzal a jelenettel, amikor Szent János megkereszteli Krisztust, mindkét selyem és aranyfonállal átszőtt szőnyeget(?)” az esztergomi egyháznak adta, 4 más hasonló pedig a nicolatusi kápolna kapott. Ezeket végrendeletében istóriás kárpitoknak nevezi. Ezenkívül, írja, „van itt Bécsben hét vagy nyolc zöldgallyas és virágos faliszőnyegem, ezeken az én jelvényeim, abból az időből, amikor egri püspök voltam. Két nagyobbat hagyom esztergomi egyháznak, két valamivel kisebbet az egri egyháznak, a háromnegy fennmaradó pedig szolgáljon díszül bécsi háznak.” „Pozsonyban is van néhány kárpitom, valamint hosszúkas és négyszögletes lombos szőnyegem jelvényeimmel...” Örököseire ezek szerint mintegy 25–30 kárpitot hagyott. Hogy mi lett e kárpitok sorsa, nem tudjuk, az azonban valószínű, hogy a Frangepán-hagyatékból származó Tékozló fiú-sorozat nemigen kerülhetett az egri egyházhoz, mert Radeczky István egri püspök ingóságainak leltárában 1581-ben csak annyi említés van, hogy „az falon vagyon kárpit kilencz”. [26] E nagy gyűjteményeken kívül néhány darabot találunk még Telegdy Miklós pécsi püspök végrendeletében (1586): „nagy kárpit melybe különféle történetek voltak szöve”, [27] a Perényi-féle ingóságok leltárában: [28] „egy öreg kárpit, ember képes” és „két öreg zöld kárpit, apró virágú” (1569), valamint számos, közelebből meg nem határozott kárpit található még a korabeli végrendeletekben.

A tizenöt éves háború borzalmas pusztításaival indul a következő század. Különösen Erdély szenved a császári generálisok kegyetlenkedéseitől, a nemességet megtizedelik, vagyonukat elkobozzák. A XVII. század a későbbiekben is a vagyonek elkobozás kora. Az uralkodóház minden alkalmat megragad, hogy az évszázados háborúk során még megmaradt nemzeti kincseinket megszerezze. Így természetes, hogy gazdag kárpitgyűjteményekkel is főként a század első felében találkozunk. Gróf Thurzó György nádor Borbála lányának férjhezadása után 1612-ben leltározatja kincstárát, ebben a következő kárpitok voltak:

„8 drb. flandriai kárpit J u d i t h i s t ó r i á j a r a j t a
8 drb. kárpit Z i z a r a h i s t ó r i á j a r a j t a
8 drb. kárpit Á b r a h á m h i s t ó r i á j a r a j t a
Várbeli palotában írott posztós kárpit 7 drb.
14 drb. úti posztós, iratos kárpit
8 drb. úti bőr, zöld virágos, aranyos kárpit
8 drb. bőr kékvirágos kárpit

9 drb. régi bőr, vörös aranyos kárpit

29 drb. posztós olasz kárpit

Egy drb. vont arany kárpit

Egy drb. régi kárpit” [29]

E különféle kárpitfajtákat magába foglaló szép gyűjtemény nem sokáig maradt együtt. A szülők halála után, 1626-ban, 7 lányuk és fiuk után maradt két lányunokájuk osztozott a kárpitokon. Általában 3–3 flandriai kárpitot kaptak, de hogy melyik hova jutott, azt nem tudjuk. [30] A század első negyedében Napragi Demeter győri püspök is rendelkezett flandriai kárpitokkal, halálakor (1619) ezekből 5 vagy 6 darabot a győri székesegyháznak hagyott. [31] Valószínűleg ezek közül való az Iparművészeti Múzeum Jézus születését ábrázoló kárpitja.

Művészetet kedvelő, értő és pártoló fejedelem került Bethlen Gábor személyében az erdélyi fejedelmi székbe. Számtalan feljegyzés, lista maradt fenn külföldi vásárlásairól, megrendeléseiről. Gyulafehérvári, radnóti, balászfalvai, alvinci kastélyainak berendezését igazi barokk pompa jellemezte. Műkincsei nagyrészt nyugatról, főként Itáliából szerezte be, de igen sokmindent hozatott Törökországból is. A gyűjteményében levő kárpitok egy részét megismerhetjük gyulafehérvári palotájának 1629-es összeírásából. [32] Az összeíró a palota termein végighaladva sorolta fel a bennük levő műtárgyakat és így meglevenedik szemünk előtt a palota pompás berendezése. A gazdag leltárban a következő kárpitokat találjuk:

„Az szőnyeges házban levő kárpitoknak és szőnyeknek Inventárium

Berlinből hozott selyemmel elegy szőtt flandriai igen szép drága kárpit, melyen az A l e x a n d e r h i s t ó r i á j a v a g y o n — 17 db.

Az ebédli házban felvonva vagyon flandriai kárpit kin az J u l i u s C é z á r h i s t ó r i á j a v a g y o n — 12 db.

Az fejedelem hálójában vagyon felvonva madarászó és egyéb játékos históriájú flandriai kárpit hét darab — 7 db

Az Fejedelem asszony öreg palotájában fel vonva vagyon kin az T r ó j a h i s t ó r i á j a v a g y o n flandriai kárpit 8 darab

Az szőnyeges házban

Zeller Márton hozta flandriai kárpit vagyon 8 db
Ugyan Zeller Márton hozta más rendbeli flandriai kárpit 6 db

Csanádi Antal hozta flandriai kárpit kin az A l e x a n d e r h i s t ó r i á j a v a g y o n 8 db

Ugyan Csanádi hozta hasonló históriájú flandriai kárpit 8 db

Ugyan flandriai másféle kárpit kin C y r u s h i s t ó r i á j a v a g y o n 9 db

Ugyan másféle flandriai kárpit kin az E s t e r h i s t ó r i á j a v a g y o n 8 db

Ugyan másféle flandriai kárpit kin az J o s e p h h i s t ó r i á j a v a g y o n 7 db

Ugyan flandriai kárpit kin az Á b r a h á m h i s t ó r i á j a v a g y o n 5 db

...
Fogarásban vitt flandriai kárpitok kin az A l e x a n d e r h i s t ó r i á j a v a g y o n 8 db

Ugyan Fogarásban régen ott állott flandriai kárpit kin az N e b a l h i s t ó r i á j a v a g y o n 8 db

...
Az lányok házában vagyon az falon flandriai kárpit 4 db”

Ezek a históriás kárpitok kívül a leltár még felsorol 35 különféle vadászjelenetes kárpitot, 10 ugyan-csak flandriai másféle és gyengébb minőségű kárpitot és egy arannyal átszőtt flandriai „öreg” kárpitot. A fejedelem halála után műkincseinek egy részét — a Julius Caesar-sorozatot és más, római tárgyú kárpitokat — testvére, Bethlen István örökölte, nagyobb részét viszont felesége, Brandenburgi Katalin. Az általa megöröklött, illetve I. Rákóczi Györgytől követelt vagyontárgyak között szerepel a 12 000 tallérra becsült Nagy Sándor történetét ábrázoló sorozat és más flandriai kárpitok is,

így „egy házra való, kin Dávid és Abigél históriái vannak”. E műkincsek 1636-ban Brandenburgi Katalinnal elkerültek az országból.[33]

A fejedelem testvére, Bethlen István — ki rövid ideig szintén fejedelem volt — Ecsed várában számtalan kárpitot őrizhetett, hiszen végrendeletében ezekről úgy intézkedett, hogy leányai „ölszáma megmértén, s rajtok való históriákat ábrázoló állapot szerint osszák három felé, s az amennyire vessenek nyilat rá, s a nyíl szerint osszák három felé”. [34]

Kisebb számban, de ugyancsak megtalálhatók a mitológiai vagy ótestamentumi jelenetes flandriai kárpitok gróf Esterházy Miklós kincstárában (1645) is: „Az új tárházban a nagy ablaknál való hosszú asztalon vagyon: Egy fœnimentum, avagy palotába való szép új flos, semmel elegyített új flandriai kárpit, nyolc darabban, A cteon és Diana históriájával.

Más fœnimentum, avagy házban való flandriai kárpit, hat darabban.

Harmadik, házban való flandriai régi kárpit hét darabban az Noe históriája.

Negyedik, házban való flandriai viselt kárpit nyolc darabban Ábrahám históriája rajta.” [35]

A század első feléből még egy, a témát is jelölő adatlunk van. Illyés Gáspár hagyatékában (1631) „egy elefántos kárpit. Egy lovas, fás egész kárpit. Egy egész kárpit Baccus rajta.” [36] Mivel azonban a leírásban semmilyen közelebbi jelzõt nem találunk valószínű, hogy ez esetben nem szövött, hanem inkább festett vászonkárpitokról lehetett szó.

A Nádasdy—Wesselényi-féle összeesküvést megelőző és főként az azt követő vagyonelkobzások, a kastélyok és kincstárak kifosztása, a műtárgyak elhurcolása kárpitjaink pusztulása szempontjából is tragikus volt. Nádasdy Ferenc javai közt volt a Mózes kígyócsodáját ábrázoló németalföldi kárpit. [37] Thököly István, Imre édesapja, Árva várában ellenállt a császáriaknak, halála után 1671-ben a várat elfoglalták, a kincseket fedetlen szekéren Bécsbe szállították, ekkor a „Thökölyek pompás perzsaszőnyegei és óriási gobelinjei jórészt tönkrementek”. [38] Feltehetőleg ez lett a sorsa többi elkobzott javaknak is, vagy pedig a császári

kincstár és az udvarhű alattvalók vagyonát gyarapította. [39]

A XVIII. századi pompás mitológiai vagy allegorikus sorozatok bizonyára nálunk is kedveltek voltak, de ebből az időből aránylag kevés magyarországi adatot ismerünk. Egyetlen nagyobb megrendelésről tudunk: Esterházy Pál tábornagy és felesége, Viscunti Lunati Mária hercegnő 1749-ben Beauvais-ban megszövette François Boucher kardonjai alapján az „Istenek szerelmei” sorozat négy darabját. [40] A Bacchus és Ariadne, Mars és Venus, Venus Vulkán műhelyében és Európa elrablása azonban csak jóval később került Magyarországra. 1882-ben a Sándor-palota fogadótermébe helyezték el őket. Innen tűntek el a második világháború alatt. A szerényebb kivitelű francia és flandriai kárpitok azonban megtalálhatók voltak feltehetőleg minden vidéki kúriában. Erről meggyőződhetünk, ha kezünkbe vesszük a XX. század eleji és a két világháború közötti árverési katalógusokat. Nem egyedül álló eset, hogy egy-egy gyűjteményben egész kárpitsorozatok találunk még ekkor is. [41] 1926-ban az Iparművészeti Múzeum kiállítást is rendezett az akkor még Magyarországon található legértékesebb kárpitokból. [42] A második világháború alatt azonban az ekkor látható kárpitok jó része is külföldre került, vagy ismeretlen helyen kallódik.

Úgy érezzük, hogy e rövid áttekintés is érzékelteti valamennyire, hogy művészetszerető és pártoló uralkodóink és főuraink — akárcsak az európai főnemesség — nagyrabecsülte és anyagi képességeinek megfelelően vásárolta is a híres flandriai és francia kárpitokat. Jogosan vetődik fel a kérdés: az eddig ismertetett kárpitok közül melyek vannak még ma is Magyarországon? Sajnos egy-két darabtól eltekintve eddig nem bukkantunk rá az idézett forrásokban említett kárpitokra. Többségüket elsősorban a bécsi udvari gyűjteményben kell keresnünk, de felbukkanhatnak más európai gyűjteményekben is. Azonosításukat azonban nehezíti, hogy egy-egy kardon alapján több sorozatot is szőttek, így nem elegendő csupán a téma és a kor azonossága, hanem a származást bizonyító egyéb adatokra is szükség van.

László Emőke

JEGYZETEK

1 Bethlen István végrendelete, 1646. aug. 27. Radvánszky Béla: Magyar családélet és háztartás a XVI. és XVII. században. Bp., 1896. III. 283.

2 Csilléry Klára: Az Árpád kori veremház üllőgödre és a házbéli szövőszék kérdése. Néprajzi Értesítő. 1970. 52. évf. 78.

3 Divald Kornél: A magyar imparművészet története. Bp., 1929. 45.

4 Knauz: Monumenta ecclesiae Strigoniensis. I. 138.

5 Pulszky — Radics: Az őtvösség remekei. II. Bp. é. n. 128.

6 Siklóssy László: Műkincseink vándorútja Bécsbe. Bp. 1919. 19.

7 László Gyula: A honfoglaló magyar nép élete. Bp. 1944. 416—431.

8 A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára. Bp. 1970. kárpit címszó, vö. Szabolcsi Hedvig: Miért nem kárpit? Művészet. 1973. XIV. évf. 8. sz. 10—11.

9 A pontos szöveg franciául: „J'y trouvais aussi un marchand d'Arras appelé Clays Davion, il faisoit parti d'un certain nombre de gens de métier que l'empereur Sigismond avoit emené de France. Clays travaillait en haute-lice.” Közl: Mémoires de l'institut national des Sciences et Arts. Sciences morales et politiques. Tome V. Paris. Fructidor An XII. 619. Magyarul: Szamota István: Régi utazások Magyarországon és a Balkán félszigeten. Bp. 1891. 93.

10 Horváth Henrik: Zsigmond király és kora. Bp. 1937. 178.

11 Dutka Mária: Az esztergomi Keresztény Múzeum gobelinjei. Bp. 1936. 7.

12 Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában. Bp. 1966. 396.

13 Balogh Jolán: i. m. 396., magyarul: Szamota István i. m. 145.

14 A trójai monda korabeli feldolgozásáról, valamint az azt ábrázoló kárpitsorozatokról vö. Balogh Jolán: i. m. 397.

15 Mátyás királlyal kapcsolatba hozható kárpitadatokat l. még Balogh Jolán. i. m. 396—399.

16 Dutka Mária: i. m. 8—9.

17 Birjukova: Bildteppiche in der Eremitage. Praga—Lenin-grad. 1965. 24—25. Abb. 75—106.

18 Balogh Jolán: i. m. 398—399.

19 Gerevich, T.: Ippolito d'Este archivescovio di Strigonia. Corvina (1921) 51.

20 Balogh Jolán: Az erdélyi reneszánsz. Kolozsvár, 1943. 155.

21 Domanovszky Sándor: Magyar Művelődéstörténet. II. 285. ábra. A kárpit a Magyar Nemzeti Múzeum tulajdonában volt, nemrég Csehszlovákiának átadták.

22 Jakó Zsigmond: Az otthon művészete a reneszánsz Kolozsváron. Kelemen Lajos EK. Kolozsvár, 1957. 361—393., valamint B. Nagy Margit: Reneszánsz és barokk Erdélyben. Bukarest, 1970. 103—107.

23 Siklóssy László: i. m. 78.

24 Takáts Sándor: Magyar nagyszonyok. Bp. Genius. é. n. 85—88. Eredetije: Bécsi Állami Levéltár. Nádasdy Famílien Akten. 1525. (az idézetben a gobelin szót kárpittal helyettesítettük).

25 Siklóssy László: Két magyar faliszőnyeg amatőr a XVI. században. Képzőművészet. 1927. I. évf. 4. sz. 25—27.

26 Történelmi Tár. 1892. 560—568.

27 Arch. Ért. 1902. 205.

28 Történelmi Tár. 1901. 595.

29 Radvánszky: i. m. II. 183.

30 Radvánszky: i. m. II. 244, 245, 247.

31 Ebenböck Ferenc: A győri székesegyház régi flandriai kárpitja. Arch. Ért. 1889. 8—14.

32 Baranyai Béláné: Bethlen Gábor gyulafehérvári palotájának összeírása 1629. aug. 16-án. Művészettörténeti Tanulmányok. Bp. 1961. 229—258. (az idézetnél a mai olvashatóságnak leginkább megfelelő formát választottam).

33 Siklóssy: Műkincseink... 156. és Történelmi Tár. 1887. 212.

34 Voit Pál: Régi magyar otthonok. Bp. é. n. 140.

35 Történelmi Tár. 1883. 765—766.

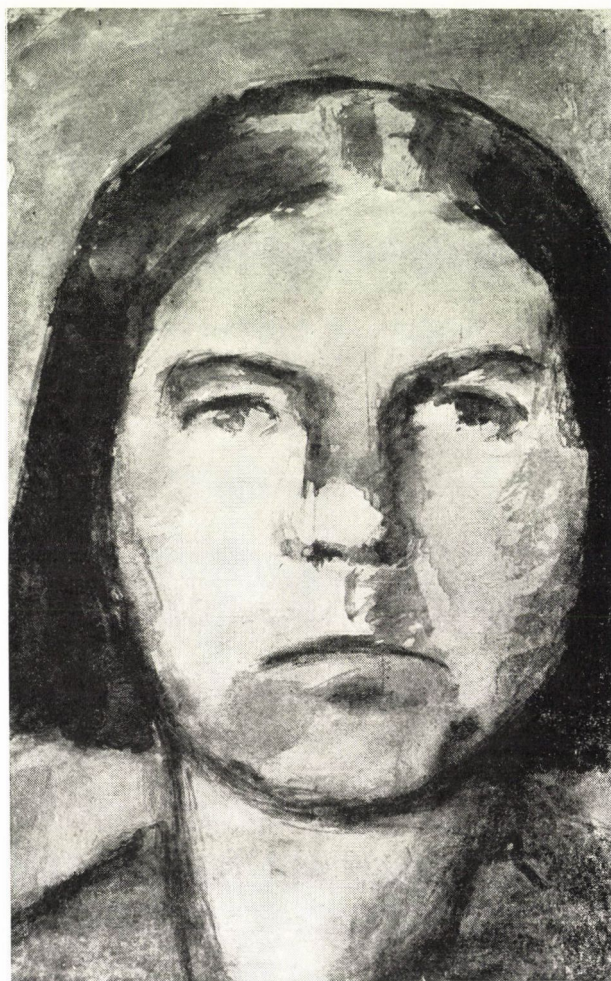
- 36 Arch. Ért. 1909. 435.
 37 Rózsa György: Nádasdy Ferenc és a művészet. Művészet-történeti Értesítő. 1970. 19. évf. 3. sz. 199.
 38 Siklóssy i. m. 173.
 39 A XVII. századból még jó néhány flandriai kárpitról tudunk, a kárpitok témájának megjelölése nélkül azonban ezek csak a mennyiség érzékeltetésére alkalmasak:
 1612. Pálffy Katalin, Illésházy Istvánné végrendelete: „Az pozsonyi házat is hagyom Illésházy Gáspárnak és Trencsényben az mennyi kárpit és szőnyeg vagy az is neki hagyom... Az mennyi szőnyegem és kárpitom vagy az trencsényin kívül azt is hagyom mind Újfalussy Erzsébet asszonynak és Újfalussy Annokának,” Radvánszky: i. m. II. 148.
 1627. Hoffman Margit, Kapy Sándorné hátrahagyott drágaságai: „Két darab kopott szabású flandriai kárpit” „Egy öreg, kopott szabású flandriai kárpit” Radvánszky: i. m. II. 250.
 1634. Forgách Zsigmond Tavarnakon atyjától 16 flandriai és 14 bécsi kárpitot örökölt. Történelmi Tár. 1897. 126.
 1641. Báró Orlé István gömői főispán hátrahagyott portékái: „Az piac felől való palotában az fal oldalán négy öreg flandriai félszer kárpitok.” Történelmi Tár. 1898. 214.
 1647. Woiszka Ilona Krisztina hozománya: „Három darab flandriai kárpit” Radvánszky: i. m. II. 296.
 1647. Czobor Imrének adott arany és ezüst mivek: „Négy darab flandriai kárpit” Radvánszky: i. m. II. 293.
 1650. Orlay András ingóságai: „Hat darab flandriai kárpit”. Történelmi Tár. 1898. 222.
 1660. Gr. Illésházy Kata hozományjegyzéke: „Új flandriai kárpitok 7 db.” Radvánszky: i. m. II. 338.
 1661. Gr. Illésházy Ilona menyasszonyi hozománya: „Egy házba való niderlandi kárpit, 8 darab” Történelmi Tár. 1880. 201.
 1662. Kemény Simon kincstára: „Harmadik diván szőnyegben hat darab vadász kárpit...” Történelmi Tár. 1881. 780.
 1681. Vajdahunyadi tárház: „Két rongyos flandriai kárpit” B. Nagy. i. m. 104.
 40 Les Arts. 1902. N° 7. 10–15., valamint Magyar Művészet. 1928. IV. évf. 4. sz. 332.
 41 V. Nagy Művészeti Aukció. 1941. Kat. sz. 2951 d–i. gróf Vay Péter gyűjteménye.
 42 Csányi Károly: Gobelin kiállítás az Iparművészeti Múzeumban. Magyar művészet. 1926. 397–412.

Hogy miért tartottuk a művészetet nagyon fontos dolognak, annak ellenére, hogy megélni nem lehetett belőle és a tanáraink is nyomorogtak? Mert a művészet által lehettünk érzékenyebb emberek. Bár a tanulás egy szerény középiskolai állással se kecsegtetett, mégis ezért, érdemes volt tanulni. És azért is, mert így ismertük meg példaképeinket, a nagytudású, kiváló mestereket, akikre még ma is jól esik emlékezni.

Látszólag tanáraink nem tanítottak többre, mint arra, hogy dolgozni kell, a munka által ügyesebb lesz a kezünk, érzékenyebb a szemünk. Arra tanítottak, hogy figyeljünk az arányokra, a színek, árnyalatok viszonyára. Ezt tanítják általában a festőiskolákban. Mi volt hát a különbség, a több, ami miatt ennyire értékes emlék az iskola számomra? A légkör, amelyet tanáraink magatartása teremtett. A nagyon nehéz és háborúval fenye-



Benkő Erzsébet: Derkovits Gyuláné



2. Benkő Erzsébet: Derkovits Gyuláné

gető viszonyok ellenére érdeklődés és életkedv volt bennünk, és a tanulás nem tűnt teljesen reménytelennek. A veszély egy frontba sodorta a jóakarátú embereket, az összetartozás érzése erősített, értékes baráti kapcsolatokat teremtett, a legjobbakban növelte a felelősségérzetet. A szűk szavú Szőnyi a sovány Derkovits, az aszkéta megjelenésű Ferenczy Noémi és még sokan mások, lelkesedést keltettek bennünk.

Akkoriban egy kiállítás megtekintése nagy élmény volt. A Nemzeti Szalon (külön épület a mai Engels

* Művészettörténeti Értesítő. 1975. XXIV évf. 4. szám. 284—85. oldal. „Jegyzetek a Szőnyi-festőiskoláról”.

téren), az Ernst Múzeum, a Tamás Galéria kiállításai, emlékezetes események voltak. A Nemzeti Szalon művészeti egyesületé volt, az Ernst Múzeum, a Tamás Galéria jószemű, értő műkereskedők vállalkozása. A legtöbb kiállításon legalább öt-hat remekmű volt látható. Ferenczy Noémi, Derkovits, Medgyessy és még sokan mások, a világ legkiválóbb művészeinek tűntek a szemünkben. De a fiatalok is figyelmet, megbecsülést érdemeltek. A Képzőművészek Új Társulata kiállításán láttam meg a fiatal Mészáros László „Ember a természetben” című, Beethovent ábrázoló szobrát. Megdöb-



3. Benkő Erzsébet: Önarckép

bentett, iriggyé és boldoggá tett a remekmű. Tudtam, hogy csakis így lehetett ezt a szobrot megcsinálni. Az ugyancsak nagyon fiatal Ámos Imre vonzó, szomorú, megindító képei is nagy hatást tettek ránk.

Persze volt tartalmatlan, epigon művészet is. A Műcsarnokot a kiállításokon megtöltötték a sivár, kényelmesen rutinos művek. Minket ezek nem érdekeltek, de volt mód a választásra, mi a valóban forradalmi, életteli



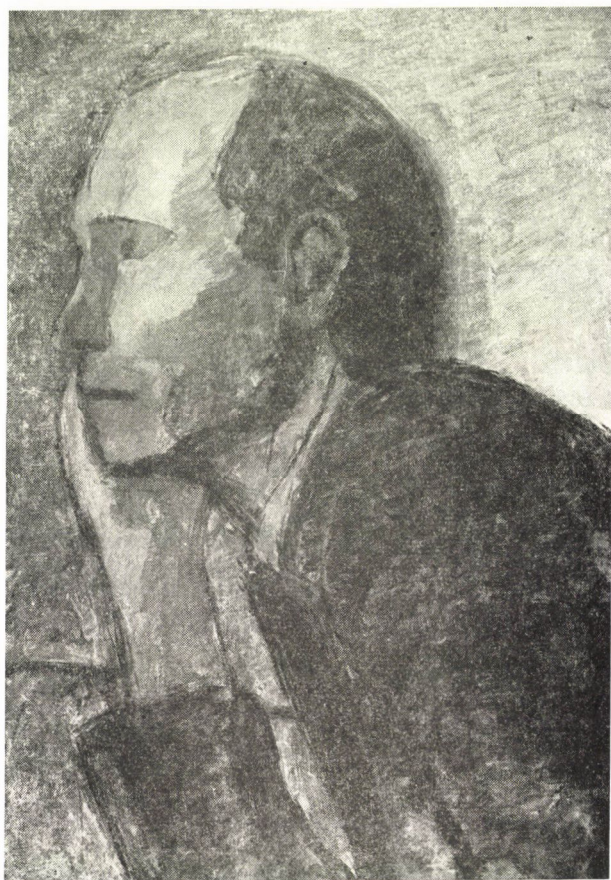
5. Benkő Erzsébet: Derkovits Gyuláné



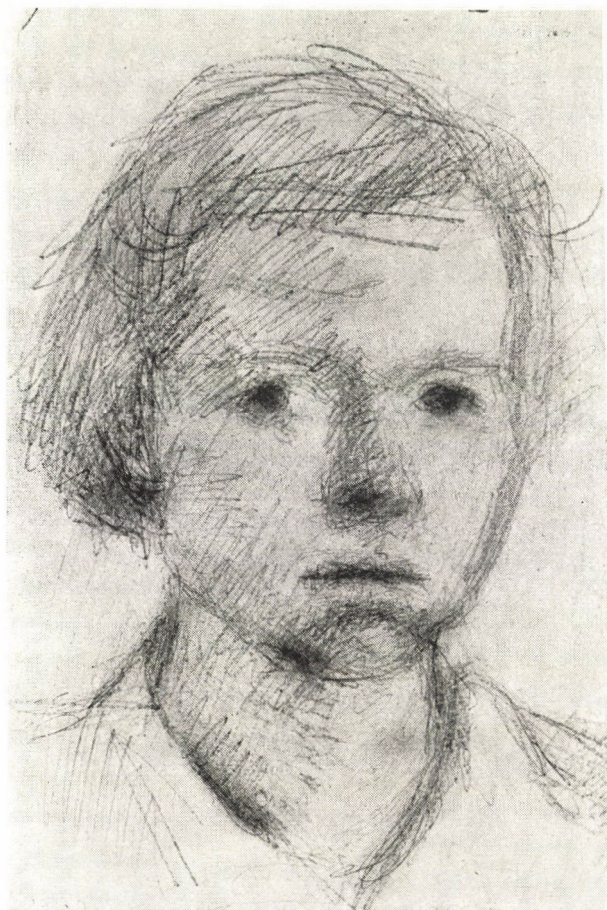
6. Benkő Erzsébet: Berda E. menyasszonya

művészetet választottuk, azokat tartottuk hitelesnek. Azok a művek, amelyeket szerettünk, változatosak voltak, sokfélék, alkotóik egyénisége, fejlődési korszaka szerint. De mind meggyőző volt és magával ragadó.

Gondolom, szerencsés fiatalok voltunk, abból a szempontból, hogy ezzel a generációval találkoztunk. Még most is szívesen gondolok arra, milyen nagyszerű érzés volt, mikor egy alkalommal Szőnyi így kezdett egy mondatot „az én mesterem, Ferenczy Károly azt mondta...” Mosolyogni kellett arra a gondolatra, hogy az én mesteremnek Ferenczy volt a mestere. Büszke voltam rá, mint valami előkelő származásra.



8. Benkő Erzsébet: Derkovits Gyula

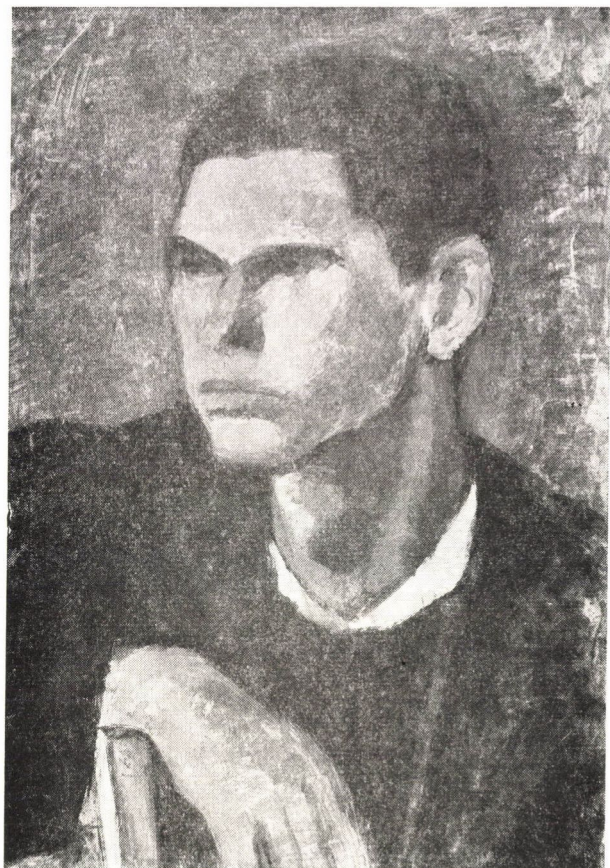


A Szőnyi-iskoláról szóló első írásomat egészíti ki néhány, abban az időben készült festményem, rajzom itt közölt reprodukciója. A negyven év körüli, az iskolán modellt ülő Derkovits Gyuláról festett képem, Berda Ernőt, Vikit, Derkovits feleségét ábrázoló képek, rajzok művészettörténeti emlékek. Viki modell volt, gyakran festettük, a főiskolán is gyakran ült modellt. Önarképet is sokszor festettem.

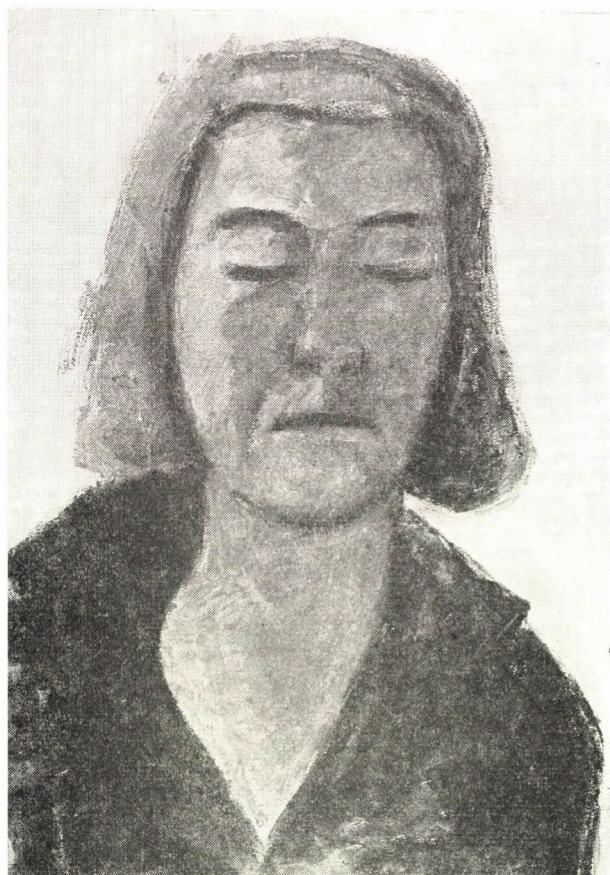
Derkovits abban az időben már súlyos beteg volt. Rövid időre rá meg is halt. Amikor haláláról hallottam, nagyon megrendített. Jól emlékeztem azokra a napokra, amikor nekünk, fiatal festőnövendékeknek modellt ült, hogy súlyos anyagi helyzetén valamit segítsen. Nagyon kívántam, hogy minél előbb jöjjön el az idő, amikor már ilyen igazságtalanság nem történhet meg.

7. Benkő Erzsébet: Önarkkép

9. Benkő Erzsébet: Berda Ernő



10. Benkő Erzsébet: Önarckép



12. Fénykép (balról jobbra) Szlovák György, Berda Ernő, Törzs Éva, Benkő Erzsébet, Juhász B. Pál



11. Benkő Erzsébet: Törzs Éva

Berda Ernőnek akkor már nem éltek a szülei. Édesapja újpesti vasmunkás, tizenkilences forradalmár, nagybátyja, Berda József, a költő volt. A forradalmi gondolatot és a művészet szeretetét hazulról hozta. a művészetet a forradalomért való küzdelem eszközének tekintette. Nem is a szakmai biztonság volt a célja, hanem a forradalmi gondolat kifejezése. Később, a negyvenes években, háborúellenes metszeteket készített. Szerettük őt festeni, több képem is volt róla, sajnos csak kettő maradt meg. Az egyik szemből, a másik profilból ábrázolja.

A festmények, rajzok és az amatőr fénykép 1930 és 34 között készültek. Kivéve Berda menyasszonyának

a képmását, ezt 1937-ben festettem; akkor ismertük csak meg. 1934-től már nem jártam a festőiskolába, de még két évig együtt festettünk Törzs Évával, Berdával, Juhász B. Pállal.

A fényképen baráti társaság van felvéve a festőiskolából. Sokszor voltunk kirándulni együtt, ilyen alkalomból készült. A társaság tagjai a későbbi években csatlakoztak a Szocialista Képzőművész Csoporthoz. Berda Ernő és Juhász B. Pál nagyon aktív tagjai lettek a Csoportnak.

Benkő Erzsébet

Nemes Lampérth József század eleji festőművésztünk működése nagyjából mindössze tíz évet (1912—1922) fog át. Ezt a tíz évet a történelem viharai szántják végig, amelyek személyes sorsát is érzékenyen érintik. A világháború kitörése szólítja haza Párizsból, bevonul katonának, s a galíciai frontra osztják be, ahol kétszer is megsebesül. 1915 tavaszán állomáshelyén, Kaposvárott ápolják, ez év őszén — az újabb sebesülést követően — Budapestre szállítják. A frontszolgálat súlyos hónapjai idegzetét is kikezdi. Ennek ellenére legérettebb olajfestményeit ezekben az években festi. 1919-ben a Proletár Képzőművészeti Műhely festészeti szakosztályának tanára, majd a Kommün bukása után Berlinbe emigrál, ahonnan svéd mecénása meghívására Stockholmba utazik. Innen tér haza roncsolt idegzettel 1921 elején, s az angyalföldi elmegyógyintézetben talál menedéket.

Rövid életének (1891—1924) egyik izgalmas fejezete az 1914-es esztendő. Az év elejét még Párizsban tölti, ahol számos remek tusrajzot, akvarellt és olajképet készített, augusztusban meghal édesanyja, akit mély gyöngédséggel szeretett. Ezt követően a katonai behívó Kaposvárra szólítja, ahol az év utolsó hónapjaiban katonai kiképzésben részesül. December második felében indítják útnak századát az északi frontra. Az alább közreadott három levél Nemes Lampérth ekkori életébe, lelkivilágába ad betekintést. Az első Párizsból írta 1914. március 4-i dátummal Majovszky Pálhoz, a közoktatásügyi minisztérium művészeti osztálya vezetőjéhez, a másodikat Kolozsváron élő nővéréhez, Etelkához és sógorához, Németh Istvánhoz 1914. szeptember 12-i keltezéssel Kaposvárról. A harmadik voltaképpen nem levél, hanem önmaga számára írt vallomás, amelyet Kaposváron 1914. december 2-án vetett papírra „Párizsi hangulatok” címmel, s iratai között haláláig magánál tartott. [1] Az utóbbival áll összefüggésben Wilde János barátjához, a későbbi Johannes Wildéhez, a londoni egyetem „Courtauld Institute of Art” igazgatójához írt leveleinek néhány sora, amely a fenti vallomás ismeretében fokozott jelentőségű.

Wilde Jánoshoz írt 1914. október 12-i levelében ezt olvashatjuk: „Bizony itt (ti. Kaposvárott) nem olyan változatos és kedves az élet, mint volt Párizsban... Végtelenül örülök, hogy még a nagy bál előtt kint lógtam, elég hosszú ideig, Párizs szentelt terein és boulevardjein. Amik most mind életre kelnek bennem újra.” December 8-án pedig, egy héttel a fenti vallomás rögzítése után, így ír barátjának: „Én még egy cseppet sem törődtem bele a katonaleletbe. Valami más szívódott fel az idegeimbe — már régen —, és azé minden érzésem. Én nemigen törtetek a tisztí kardbojt felé, és remélhetőleg el sem érem. Minden érzésem és az erőim összessége, az mind a Múzsá(é)i, mert én azzal jegyeztem el magamat örökre. Sokszor gondolkodom Párizsra, és sokszor képzelem magamat Párizs csodaszép templomai alá.” [2]

Hogy mit nyújtott Párizs Nemes Lampérthnek lélekben, élményszerűen, azt a „Párizsi hangulatok” alapján könnyen el tudjuk képzelni. Néhány onnan hozott képeslap, megcsodált mestereinek (Leonardo, Dürer, Rembrandt) munkáiról készült néhány reprodukció elégséges volt ahhoz, hogy az ott töltött egy év emlékeit,



1. Nemes Lampérth József 1912-ben (fénykép)

tömény hangulattá sűrítetten, egy csapásra felidézze benne. Párizs ekkor már jó ideje a magyar művészek Mekkája, s művészi életének, tekintélyes és látványos múltjának, forrongó izmusainak tetemes része volt abban, hogy festészetünk élvonalát képviselő művészeink, a megmerevedés jeleit mutató nagybányai örökségen túllépve, egy olyan festői világot alakítottak ki, amely az egyéni eltérések és a felvett hatások ellenére számos közös vonást mutat.

Nemes Lampérth ennek a számos szállal Párizshoz kötődő s mégis önálló színezetű fejlődésnek rendkívül szenzibilis grafikáival és olajképeivel egyik legaktívabb képviselője. Az a fajta művész, aki életének belső és külső történéseire magas hőfokon színben, vonalban — formában reagált. Vallomása, amely egy eredendő naiv és fogékony lelkületre enged következtetni, s helyelközzel az akkori évek ma már modorosnak tűnő szemléletmódjához és szóhasználatához tapad, művészete mélyebb megértése szempontjából sem közömbös.

Nemes Lampérth rendkívül szenzibilis s amellett barbár erejű emberi és művészi alkata más vonatkozásban is figyelmet érdemel. Ő volt ugyanis legerőteljesebb képviselője a századeleji magyar expresszív törekvésnek, távolabbról és áttételesen annak a német és francia forrásból táplálkozó érzés- és élményfilozófiának, amely a 10-es évek magyar szellemi életében fontos szerepet játszott, s amelynek a hazai művészttörténeteszek, esztéták között neves művelői akadtak, ismertek s feledésbe merültek egyaránt (Lyka Károly, Kentzler Hugó, Varjas Sándor).^[3] Ő azonban nem volt teoretikus elme, ezt a kapcsolódást, néhány kijelentésével összefüggésben, munkáinak mélyebb elemzése mutathatja ki.

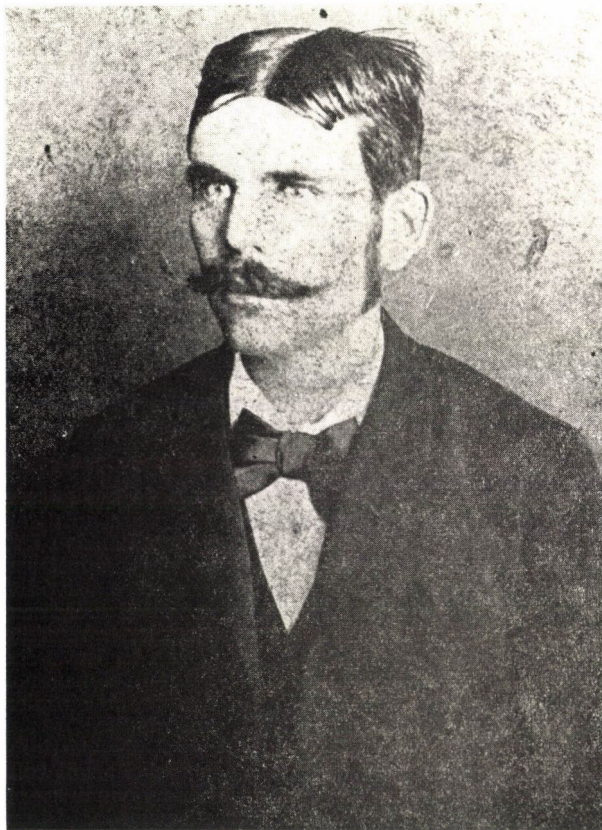
Párizsi útjára visszatérve, azt a két kortársát érdemes elsősorban meghallgatni, akik vele nagyjából egy időben jártak kinn először Párizsban, s akiket Nemes Lampérth-hoz baráti szálak fűztek, Kmetty Jánost és Ferenczy Bénit. Ők illetékesebb krónikások, mint a 20-as évek óvatos kritikussai, akik, néhány kivételtől eltekintve, a feledés sűrű fátyolát igyekeztek borítani mindarra, ami a 10-es években művészeti életünk első vonalában zajlott. A különben érzékeny szemű és jótollú kritikus, Elek Artúr is így ír 1922-ben, Kmetty János művészetét ismertetve: „Az a rettenetes nyughatatlanság, ami a háborút megelőző esztendőekben a vesztét érző emberiséget kínozza, szertelenebbnél szertelenebb törekvésekben keresett megnyugvást. Aki fiatal művész abban a bomlott korszakban vetődött ki útjának elejére, mint megriadt gyermek a vihartól zengő erdőben botorkált, hol ebbe, hol abba a hangba fogódzott, és igyekezett magát vele biztos földre kirántani.”^[4] Az évtized inkriminált művészetének vizsgálata mind külföldi, mind hazai vonatkozásban, nem kétséges, nem támasztja alá Elek Artúr véleményét.

Kmetty azt írja magáról 1922-ben, hogy a „tanulási vágy” vitte őt Párizsba. „Mindent igyekeztem megérteni (ti. még idehaza), azonban tudtam, hogy eligazodni csak önmagamtól lehet... Párizs mint tömkeleg fogott meg először, de felismertem a helyzetet, s a tömkelegben eligazító fonalat találtam. Hónapokig jártam a múzeumokat egész nap, míg nem lassan eligazodtam, s megláthattam Párizst és a művészetet. Megnéztem mindent, amit csak látni lehetett, s egyebet se tettem, csak néztem, hogy valóban lássak, és lassan megláttam a fonalat a legregebb művészekről a legújabbig.”^[5] Ferenczy Béni fél évszázad távlatából emlékszik vissza első párizsi útjaira, az élmények heve időközben elcsitult, de a különböző magániskolák szorgalmas látogatása és részletes leírásuk azt mutatja, hogy, Kmettyhez hasonlóan, őt is elsősorban a tanulási vágy ösztönözte. Mentora sem igen volt, „Párizsban meglehetősen egyedül éltem” — írja. Ami pedig a legdöntőbb és a legmaradandóbb élményt jelentette számára, az nem a múzeumok látogatása, hanem a középkori katedrálisáról híres Chartres: „Ha párizsi élményeimet úgy nézem, hogy mi hatott rám leginkább, mi volt a tanulság, amit onnan hoztam, úgy azt kell mondanom, hogy Chartres.”^[6]

Mindkét művész emlékeinek egybevetése Nemes Lampérth vallomásával arra enged következtetni, hogy az utóbbit ugyanolyan indítóokok vezették Párizsba, s odakinn hasonló életet is élt. Nemcsak rajzolt s a Szajna hídjait festette szenvedélyesen, hanem — a kortársi visszaemlékezések szerint — a középkori katedrálisokat, sőt a Loire-menti kastélyokat is. Majovszky Pálhoz írt, alább közölt köszönőlevele alapján megállapítható, hogy útjához, nyilván nehéz anyagi helyzetére való tekintettel, némi támogatást kapott, bár ez költségeit csak részben fedezhette. „Zilált konstrukciójú helyzetén”, amint azt a család visszaemlékezéseiből tudjuk, a testvérek kisebb-nagyobb összegek kiküldésével igyekeztek enyhíteni.^[7] Érdekességgént megjegyezhető, hogy a család emlékei között azt is számon tartja, hogy az akkori évek divatjának hódolva, erős fizikumú ember lévén, rendszeresen bokszolni járt, és sikereiről leveleiben is beszámolt. (Egyik jóval későbbi, 1920-as levelét így is írja alá: „Boxeur Peintre d'Artiste”.^[8]) A professzionista bokszolás divatjáról Ferenczy Béni is megemlékezik, részletesen beszámolva Galimberti Sándor egyik sikeres vállalkozásáról.



2. Tóth Lidia, Nemes Lampérth József édesanyja



2. Lampert József, Nemes Lampérth József édesapja



3. Nemes Lampérth József: Híd a Szajrán, 1913; p. tus, akv.

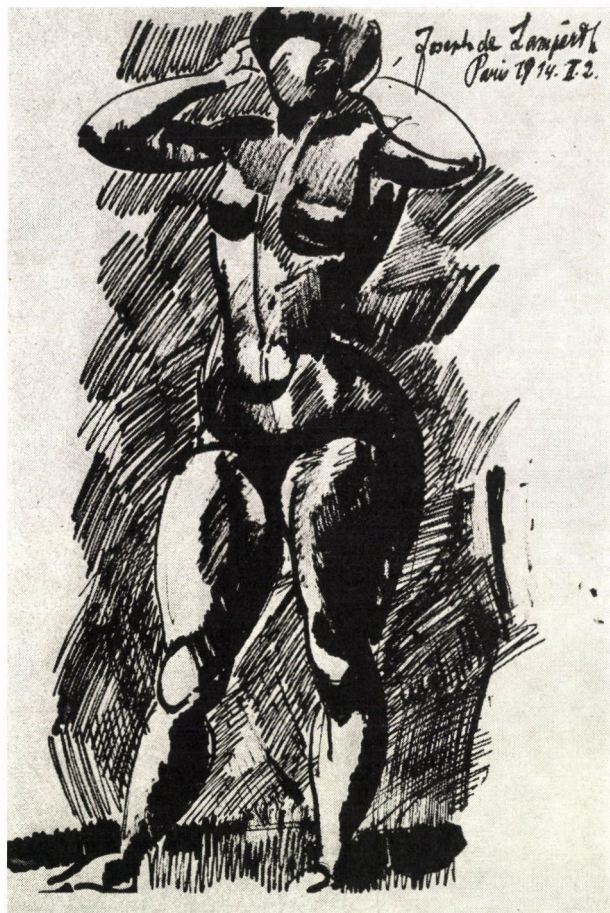
Az édesanya haláláról, temetéséről beszámoló levél Nemes Lampérth egyik legszemélyesebb hangú írása. A végzetes baleset, a halálos kimenetelű érszakadás 1914 augusztusában történt Visegrádon, ahová az asszony kenyéradó gazdáját, egy miniszteri tanácsos családját a nyaralásra elkísérte. A nyílt eszű és talpraesett asszony az évek során a család nőtágaival a társadalmi különbség és a szolgamunka ellenére, amit férje életében is folytatott, bensőséges viszonyt alakított ki. Ekkor már, miután férje 1912-ben elhalt, s a szakmát tanult gyerekek kirepülőfélben voltak, magányosan élt a Bajza utcai, Epreskerttel szembeni lakásban. Négy gyermeke közül Józsefhez vonzódott leginkább, kezdettől fogva ő volt a szemefénye, akiben a csírázó művészi önérzetet, a konzervatív szemléletű apa ellenében, ugyancsak az anya tartotta éberen. Bizonyára neki is része volt abban, hogy a remek rajzkészségű gyermek a második polgári elvégeztével, miután a géplakatosi és a nyomdaipari szakma sehogysem volt ínyére, a Székesfővárosi Iparrajziskolában folytatta tanulmányait.[9]

Itt a helye, hogy a család eredetét pontosabban tisztázzuk. Erről ugyanis a művész, feltehetően gyermekkorában ért trauma miatt, barátainak sem beszélt, s nyilván katonai állomáshelyéről, Kaposvárról rendszeresen küldözgetett levelei alapján kerülhetett az irodalomba az az adat, amely szerint a család Somogy megyei eredetű. A tények azonban mást mondanak: a művészt mind apai, mind anyai ágon Komárom megyei, ácsi származású, református paraszt szülők gyermeke. A Lampert név Ácson 1715 óta mutatható ki, ezek a Lampertok jobbágyok és zsellérek^{9/a}; Alapi Gyula viszont arról tudósít, hogy az ácsi Lampert család számára a vármegye 1773-ban nemesi bizonyáglevelet adott ki. A Lampert család egyik 1830-as születésű tagjának, a művész egyik ősenek keresztlevele az apa nevéként valóban „Nemes Lampert István”-t tünteti fel. A művész eredeti neve az anyakönyvi bejegyzés szerint, apja után, *Lampert József*, ő maga 1912-ig, apját követve, a *Lampérth*, majd a *Nemes Lampérth* nevet használja.

A művész apja, Lampert József, miután első felesége meghalt, 1889-ben kötött házasságot Tóth Lidiával. A férfi 29, Tóth Lidia 19 éves volt, s házasságukból négy gyermek született (Ételka, 1890; József, 1891; István, 1894; Károly, 1895). Az apa 1887 és 1893 között, testvérét, Andrást követően, a Budapesti Kereskedelmi Akadémia kapusa volt,[10] s ennek épületében (Alkotmány utca 9/11; ma: Kereskedelmi és Vendéglátóipari Főiskola) született az első három gyermek, tehát Nemes Lampérth József is. A negyedik, Károly komáromi születésű. Időközben ugyanis az történt, hogy az apa, a házgondnoksággal felhagyva, merész vállalkozásba fo-

gott: Komáromban (Komarnóban) vendéglőt bérlet. Vállalkozása azonban balul ütött ki, s néhány év leforgása alatt ugyanarra a sorsra jutott, amelyre annak idején Petőfi apja, Petrovics István. Nyakas természetű ember volt ő is, nagyvonalú gesztussal, „én, Lampérth!” felkiáltással váltókat ír alá, kezességet vállal kétes személyekért, csődbe jut, a házat árvíz önti el, s mindenét elárverezik. Még a maradék pénzösszeget is idegen személy, a család egyik tagja veszi fel. Kezdhette az életet előlről.

Ezek az évek mély, kitörölhetetlen nyomot hagyhattak az iskolásorba jutó gyermekben is. Hol Komáromban, a szülőknél, hol Ácson, a rokonoknál hányódott, ahová szülei a végső, zavaros időkben adták. Nemegyszer gyalog tette meg az utat Komárom és Ács között. Iskolába korához képest későn, 1899-ben iratták be a szülői, s a Komáromi Községi Fiúiskola I. osztályát is csak ez év dec. 31-ig látogatta, utána, nyilván a szülők rendezetlen egzisztenciális helyzete folytán, kimaradt.[10/a] Amikor pedig szülei, Budapestre visszatérve, az 1900/1901-es tanévre beiratják a VI. ker. Felsőerdősori Elemi Fiúiskolába (a mai Szinyei Merse utcában), tanulmányait három évvel fiatalabb öccsével együtt ismét az I. osztályban kezdi.[11] Érthető, hogy a komáromi és az ácsi évekre nem szívesen emlékezett vissza, rokonai tájékára sem nézett, sem ekkor, sem később. Ami itt, a felsőerdősori iskola I. osztályában az elszenvedett évekért kárpótolhatta, kiváló rajzkészségének váratlan felfedezése és értékelése. Szerencsére egy figyelmes és jó pedagógus — jegyezzük le a nevét —, Buza János keze alá került, aki, amint a „Népnevelők Lapjában” írt néhány cikke mutatja, a hódító útjára induló új szellemű pedagógiai áramlat híve volt.[12]



4. Nemes Lampérth József: Álló női akt, 1914; p. tus, 525×377 mm. (Magyar Nemzeti Galéria)

A tanító egy alkalommal szorgalmi rajzot készített a gyerekekkel. Lampérth József, minthogy a feladat otthonra szolt, odahaza madarakat ábrázoló képet másolt ki valamelyik könyvből, tőle telhető pontossággal, majd az első rajzot a nagy buzgalomban továbbiak követték. Buza János, aki korábban felfigyelt a visszahúzódo, zárkózott gyerekekre, felismerte a fiú különleges képességét, s a rajzokat, bámulatát megosztandó, nyomban egyenesen az igazgatóhoz vitte.[13] Az esetet így őrizte meg a három évvel fiatalabb s Józseffel egy osztályba járó öccs emlékezete.

A polgári II. osztályában osztályfőnöke, Kende István, a Rajztanítás szerkesztője, a szabadkézi és a mértani rajzot tanította. Ugyanebben az évben az iskola évkönyvében „A művészi nevelésről” címmel rövidebb dolgozatot tett közzé. Érdeemes idézni néhány sorát, mert az írás az új szellemű pedagógia hatását tükrözi. „Meg kell teremteni az összhangot — írja a szerző — a hidegen számító ész és a melegen érző szív között. Erre alkalmas eszköz a művészi ízlés, amely egyedül képes arra, hogy a lelket élő szürkeségbe színt, életet vigyen... Művészi érzéket kell beoltanunk minden lélekbe, hogy a művészi szépben öröme legyen... Nem szólva arról a lelki gyönyörrel, amit

valamely önálló, eredeti rajz vagy festmény sikeres elkészítése bizonyára mindenkinek okoz, a rajztudásnak gyakorlati értéke főleg az ipari tervezés terén érvényesülhet.”[14] Kende Istvánról tudjuk, hogy az év vége táján, amikor arról értesül, hogy a szülők nem akarják továbbtaníttatni a gyermeket, behívja az édesanyát, hogy a gyermek tehetségére való hivatkozással lebeszélje a család eredeti szándékáról.

Az anya lesz a fiú önértetének, majd művészi ambícióinak ébrentartója és állandó élesztője s anyagi támogatója a nehéz években, amikor az apa napszámosként, nyomdai munkásként s végül tördelőként dolgozott a Globus Nyomdában 1912-ben bekövetkezett haláláig. A fiú, késő művésszé érve, ekkor festi róla híres ravatalképét, amely olyannak mutatja az apát, mint ahogy az gyermekkor s későbbi emlékei alapján élt benne: az életben megcsalatozott, elveiben konok s rendíthetetlen erejű barbár hérosznak. Az anya, a levél alapján, megmaradt annak a szerető és gyöngéd, belső tragédiákat sejtető s a vallásban vigaszt kereső léleknek, aki fia sorsát a tőle telhető módon egyengetni igyekezett.[15]

Mezei Ottó

JEGYZETEK

1 Az első a Magyar Nemzeti Galéria, a második kettő a család tulajdonában.

2 Az idézett, Wilde Jánoshoz írt leveleket közli Horváth Béla „Nemes Lampérth József leveleiből” c. összeállításában. Művészettörténeti tanulmányok. Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1956–58. Budapest, 1960.

3 Az említett szerzők cikkei, tanulmányai elsősorban a Művészet, a Népművelés és A Lakás. Intérieur című folyóiratokban jelentek meg. L. még: Kentzler Hugó: Bevezetés a képzőművészetbe. Marx–Engels Munkásegyletem kiadványai, Társadalomtudományi és Közigazgatási Fakultás, Budapest, 1919; Varjas Sándor: A szimbólumról. (Kozma Lajos „Utolsó ábrándok. Melódiák” című grafikai sorozatával egy kötetben.) Világosság Nyomda, 1908.

4 Elek Artúr: Kmetty János. Műbarát, 1922. 5. sz. 109–111. l.

5 Kmetty János: Önmagáról. Műbarát, 1922. 5. sz. 112–115. l.

6 Ferenczy Béni: Írás és kép. Magvető, 1961. „Párizsi emlékeim” című fejezet.

7 A művész életére vonatkozó adatokat, amennyiben hivatkozás nem jelzi, öccsének, Lampérth Istvánnak a közléseiből veszem.

8 A „Wien, 1920, Fekete Karácsony” keltezésű levél. Magyar Nemzeti Galéria Adattára.

9 A székesfővárosi községi iparrajziskola 1907–1908., illetve 1908–1909. iskolaévi értesítője. Szerkesztette: Ágotai Lajos igazgató. Az előbbi tanévben Lampérth József a „szövőipari szakrajz osztály” (osztályvezető: Lakatos Artúr) tanulója volt, de mindössze négy hónapig, feltehetően a sikertelen tanonckodás miatt. A következő tanévben a „nyilvános rajz- és mintázási terem” II. (férfi) osztályát végezte, jó eredménnyel. Osztályfőnöke Vesztróczy Manó volt.

9/a Farkas József: Ács története (kézirat).

10 L. a Budapesti Kereskedelmi Akadémia vonatkozó évi „jelentéseit”. (Közlí: Dr. Ghyczy Géza igazgató.)

10a Lakatosová Veronika (Komárnói Járasi Levéltár) szíve közlése.

11 A VI. ker. Felsőerdősi községi elemi fiúiskola anyakönyvei a Fővárosi Levéltárban.

12 Gulyás Pál: Magyar írók élete és munkái. IV. kötet. Budapest, 1942. 312. l. L. még: Népművelők Lapja, 1900. 43–46. és 283. l. A Népművelők Budapesti Igyesületének pedagógiai szakosztálya a felsőerdősi elemi iskola tanácstermében tartotta üléseit. Az ülések jegyzője egy ideig Buza János volt. Az elemi iskolákban ezekben az években kezdtek nagyobb figyelmet fordítani az esztétikai nevelésre. L. Szellő Sándor: Az esztétikai érzelem s a népiskola. Népművelők Lapja. 1900. 377–379. l.

13 Lampérth József, bizonyítványai alapján, sem az elemi, sem a polgári iskolában nem volt különösebben kiemelkedő tanuló. Rá is az áll, ami a legújabbban Gerhard Prause által vizsgált teremző zsenikre, tudósokra, művészekre, filozófusokra: „... a megismerésre törő ellenállhatatlan vágy, egy bizonyos területen jelentkező tehetséggel összekötöttségben, szorítkozhat egyetlen területre, de ugyanúgy átfogó is lehet.” (Gerhard Prause: Genies in der Schule. Legende und Wahrheit über den Erfolg im Leben. Econ Verlag Düsseldorf/Wien, 1974. 283. l.) Nemes Lampérth esetében mind művészetének alaposabb vizsgálata, mind a gyerekkorára és a későbbi évekre vonatkozó szóbeli visszaemlékezések az előbit, az egyetlen területen ellenállhatatlan kényszerrel megnyilatkozó megismerési vágyat látszanak igazolni.

14 A Budapest Székesfővárosi VI. ker. községi polgári fiúiskola harminchatodik értesítője az 1905–1906. iskolai évről. (Szerkesztette Zettner Ede igazgató.) Székesfővárosi Házinyomda 1906.

15 Nemes Lampérthről legújabbban: O. Mezei: József Nemes Lampérth's unbekannte Berliner Bilder und deren Platz in seinem Lebenswerk. Acta Historiae Artium, 1975. 1–2. sz.; Nemes Lampérth József ismeretlen művei, Ferencvárosi Pincetárlat, 1976. febr., útmutató.

I.

Kaposvár 1914. XII. 2.

Parisi hangulatok

Egészen parisi hangulatok lepnek meg engemet, megint egészen Parisban érzem magamat, abban a szent városba, amelyet én oly végtelenül szeretek.

Hisz a művészetnek és kultúrának, a felszentelt templomai ott vannak, megszámlálhatatlan sokaságban.

Mintha most is, a teljes nagyságában érezném azt a hatalmas felszabadulást, amit először akkor éreztem, mikor a megérkezésem után végigrobogtam Parison.

Mindjárt megéreztem azt a mérhetetlen erőt, azt a hatalmas nagy ritmust, ami Parist mint művészi tényezőt kiemeli.

Azonnal megéreztem, hogy Paris csak egy van a világon, és ez az első impressióm végig kísért azon az úton egészen, amit Parisban töltöttem.

És ezek most még jobban uralnak engemet.

Úgy érzem magamat most, mintha most is a „Musée du Louvre” hatalmas renaissance termén mennék végig, és most is gyönyörködnék a lelki szememmel az ott felhalmozott művészi kincsekben.

És végül megállok a művész kolosszus kapui előtt és nézem benne a művészi nagyság teljes megnyilatkozását.

Látom benne a nagy megnyilatkozásokat és érzem benne a genie óriasságát, de viszont észreveszem benne a küzdő emberit.

Látom, hogy itt küzdött a művész, ezt a részletet nem bírta megoldani, de ez mégis nagyobbá teszi, ez a leg-szimpatikusabb.

Ez az ember Rembrandt, a festők festője.

Mikor láthatom a képeidet újra, amelyeket oly végtelenül szeretek.

És azután sorban — szinte mozaikszerűen — idéződnék fel bennem kedvenc képeim és újra megérezem Paris „Boulevard”-jainak a szépségét.

Kimenne a „Louvre”-ból a „rue de Rivoli”-ra és folytatom az utamat, az „avenue de l'Opéra” felé, amelynek a végén mintegy szegélyként, mintha egy zárókövön, bontakozik ki a nagy Opera, amely olyan szép, mintha egy megelevenedett mese volna.

Mintha aranygyűrűben gyémánt ék lenne.

Kissé feljebb menve, elérjük a „rue de la Paix”-t.

Az esti csend a „rue de la Paix”-n, úgy esti 5 és nyolc óra között pazar szépségű, szinte Isteni látványt nyújt.

Paris divatarisztokratái (a nők) ott pompáznak teljes szépségükben, és szébbnél szebb és pompásabb nők kápráztatják el az embert.

Gyönyörű szépek a parisi nő mozdulatai, úgy tipegnek és oly kellemes(en) libegnek tova, mint a pillangó.

Nagyon bájosan mozgatják a kezüket menés közbe és természetesen.

Meglátszik rajtuk az évszázados nevelésnek a finomsága.

Végül a „Gr. Boulevard”-on vagyok, tele van a levegő valami fojtogató forrással.

Mindenütt, Paris egész területén lehet érezni, hogy a kultúra melegsége fogja meg és nyűgözi le az embert.

Valami pompás bujaság izgatja folyton az embert, az embert megrészegeti és mámoros lesz tőle.

Nem csodálom és egy cseppet sem lepődöm meg rajta, ha sok ember idegére egy egész életre, olyan mámort hoz Paris, amely mindig ópiumos.

Meg tudom érteni azt, hogy Paris tele van futóbolondokkal.

Hogy ennyire felújult bennem Paris, hogy így tele vagyok émociókkal és az mind Paris körül forog, ezeket az érzelmeket ily hirtelen csak az újította fel bennem, hogy a kezembe került egypár képeslap, amelyeket magammal hoztam onnét. Hisz enélkül is mindig Parisra gondolkodom.

Egyiken van egy vörös ceruza rajz „L. de Vinci”-tól „Buste de jeune homme” egy fiatalembernek a feje. Sorba vonulnak el előttem „Lionardo”-nak a többi rajzai és a következő percben, már Rembrandt rajzai között bolyongom.

És végül egy „Dürer” képnek a mása kerül a kezembe, „Tête de Vieillard”, egy nagyon aprólékos gondolat kidolgozott mestermű.

„Dürer” minden erénye jelentkezik benne.

Végtelenül fájna a szívem, ha egy dologról megfeledkeznék, Paris templomairól.

Mennyiszer bolyongtam körülöttem Paris felszentelt templomai; hisz az a talaj is szent, amellyen állok.

Hisz ti hirditek, talán a legimpozánsabb módon Paris ezeréves kultúráját.

Valahányszor elmentem a templomaid alatt, te, titokzatos Paris, mindig valami hatalmas vallásos érzés vett rajtam erőt, és a meglepetéstől és a nagy örömtől a könny kicsorgott a szememből: és az utóhatásaiban meghatványozódtak.

Oh! Paris nagyszerű templomai.

Eszembe jutnak azok a percek, amikor benn jártam falaid között, de a sok közül, csak egy nagyon emlékezetes.

Egy téli vasárnap délután, elmentem a „Notre-Dame” templomba szent misét hallgatni.

Estefelé volt, titokzatos, sűrű, szürke homály vonta be a templom belsejét, és ebbe a csendbe, a tömjén füst közé, belevegült a kórus szép éneke.

És teljesen átadtam magamat a vallásosságnak.

Ebbe a hangulatba, ebben a nagy Mysticismusba(n), ami akkor megfogott engemet, éreztem meg teljesen, a középkor sötét vallásosságát.

De ez a sötétség a művészet örökké fénylő világosságát hozta létre.

Akkor éjjel kint jártam Paris utcáin, és többek között elvetődtem a „Notre-Dame” templomhoz, és akkor ő elkezdett nekem mesélni, titokzatosan és félelmesen.

II.

Kedves Dr. Majovszky Úr!

Köszönetet mondok a részemre kiutalványozott rendkívüli művészsegélyért.

A kiutalványozott összeget még a múlt év augusztusában, azaz 1913. év VIII.-ik hó elején vettem fel.

Elnézését kérem azért, hogy a köszönetemet elkésve fejezem ki. De a zilált konstrukciójú helyzetem, amely majdnem állandó, gátolt meg abban, hogy ezen dolgot hamarabb elintézzem.

Utójára is az elnézését kérem, a kedves Dr. Majovszky úrnak maradtam híve

Nemes-Lampérth József
festőművész

Párizs, 1914. III. 4.

III.

Kaposvár, 1914. IX. 12.

Kedves Etus és Pista,

Leveletek engem nem a legjobb világ között talált, mert már igazán lemondtam mindenről. Hogy visszatérjek arra, ami valamennyiünknek a legfájdalmasabb, hogy megértük szeretett anyáknak a temetését. Ami a temetés lefolyását illeti, elég szép volt. A pap is szépen prédikált, egy pár zsolnárt is énekeltek, az egész temetési szertartás talán csak húsz percig tartott. A temetőben kint voltak a Félix úr és azonkívül még elég sokan kint voltak az ismeretlenek közül is. Hanem ami a szeretett anyánk halálát előidézte, arra én azt mondom, hogy a legnagyobb részben a fejvesztettség volt az oka. Hisz tudjátok, hogy egy pár évvel ezelőtt a mama lábán felpattant egy ér. Hát ez történt meg most is. Ahogyan én tudom az esetet, a legjobban megfelelő tényeknek, fogom egy pár sorom keretében megírni.

Az eset úgy történt. Egy este a mama ment a pékhez, egy másik asszonnyal. Alig mentek ki a villából, és alig értek a harmadik házig, a mama lábán hirtelen felpattant egy ér. Talán az, amelyik felpattant már egyszer. Szegény mama hirtelenül nagyon megijedt, és nem tudta, hogy mit csináljon; egész életén át, mindig gyönyörű szépen tudta kormányozni az egész családot, és nemegyszer tanújelét adta annak, hogy fényes szellemi képességekkel rendelkezik, csak azon a tragikus estén volt izgatott és ijedt. Mert gondold meg kedves nővérem azt, hogy mikor megtörtént a baj, nem az volt az első dolga a szeretett anyáknak, hogy elkösse a fölszakadt eret, és visszamenjen a villába rögtön, hanem azzal a lábbal, amelyből már nagyon erős módon, szinte fecskendezett ki a vér, olyan állapotban felszaladt a Félixékhez. Tudod, hol laknak? Azt az utat, azt a hosszú utat futotta meg ijedtében. És ott nagy fejvesztettség között szorították le a lábát, és rögtön küldtek orvosért, de már későn volt minden, mert azon a hosszú úton, amit ijedtében megfutott, majdnem az összes vérét elvesztette. Azután még nyolc napig feküdt, de azt is mind átaludta. Úgy hallottam, hogy amikor a szegény mama baja megtörtént, azért nem akart rögtön a villába visszamenni, mert félt attól, hogy a nagyságos asszonyék, meg találnak ijedni. Mindenre gondoltam, csak erre nem. Hisz a szegény anyánk, elég jól nézett ki, és végtelenül örültem annak, hogy mi még, szeretett anyákkal együtt valamennyien,

még jó világot is fogunk élni. Az utolsó másfél évem alatt, mennyiszer, szinte számtalanszor gondoltam, hogy az egész életünk milyen szerencsétlen volt. Mindig üldözött minket a balsors és a végzet. Tövises utakon, a fájdalmak világát jártuk meg. Ez volt a fájdalmak és a szenvedések útja. Micsoda dolgokon mehettek keresztül, és mily sokat szenvedhettek ők is, amiről mi nem tudunk. Emlékszel szeretett anyáknak arra az imakönyvére, amelyikben egy pár lap össze volt varrva. Azt a temetés napján felbontottuk, és ott egy pár sor volt írva, a dátum régi volt, de nem tudom, hogy mikori dátum. Talán 1895 körül vagy még tán korábbi. És ott vagyon írva, ilyen formán valami: „Szeretett gyermekeim, én mostan nagyon sokat szenvedek, ha ezen pár soromat olvassátok, gondolatok anyátokra, aki titeket nagyon szeretett.” Aztán másutt: „Szeretett gyermekeim, szeressétek egymást.” És másutt megint az volt, hogy csak a halála után bonthatjuk fel.

Még egy nagyon szomorú visszaemlékezésem, muszáj papírra vetnem. Mikor a mozgósításokat kezdték elrendelni, akkor történt, hogy egy napon veszek egy újságot, és akkor tudom meg azt, hogy behívtak. De az újság az ténynapi volt. A rendelet csak annyiból állott, hogy az 1914. év előtt sorozott egyéves önkéntesek, 24 óra leforgása alatt tartoznak az állomáshelyeikre bevonulni. Én már akkor is egy kis késésben voltam. A mamának azt mondtam, hogy legyen nyugodt, lehet,

hogy a katonaságnál találom meg a szerencsémét. És ő megnyugodott ebben. Másnap reggel korán felkelek, és igyekszem a hajóhoz, nehogy el találjak késni. Közben egy pillanatra megálltam a villa előtt, és becsöngettem. A mama kijött. De nem nyitotta ki a villát, hanem úgy váltottunk egypár szót. Egészen megdöbbsentem belülről, mikor megláttam a mamát. Ki volt sírva, és sápadt volt egy kicsit. Talán megérezte, hogy élve nem fogjuk egymást többé látni. Amint meg is történt. Egész halottá váltam egy időre, mikor a Károly sürgönyét megkaptam. „A mama meghalt, ha lehet, jöjj rögtön.” Nekem is az az érzésem, hogy nem sok idő múlva, valahol fent az orosz határon, vagy pedig lent Szerbiában, egy meszes gödör lesz a sírhelyem. Jövő hónap vége felé már megyünk valamerre. Csak még azt akarom tudatni, hogy 400,— koronát kaptam az államtól a tanulmányom folytatására. De ebből még Pesten sok adósságot fizettem ki. Arra pedig nincs mód, hogy szabadságot bírhak most kapni.

Csókol mindnyájatokat testvéri és rokoni szeretettel

József.

A kis gyerekeket nagyon szeretném látni, a mama olyan sokszor mondta, hogy milyen gyönyörű szépek, csak látnád.

MAGYAROK A NAGYVILÁGBAN

BARANYI KÁROLY ÉS B. MARKOV ZLATA FÉL ÉVSZÁZAD A VAJDASÁG MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETÉBŐL

Ha áttekintjük az Újvidéken élő és alkotó Baranyi házaspár, *Baranyi Károly* és *Markov Zlata* életútját, akkor több mint fél évszázad vajdasági magyar képzőművészeti életébe pillanthatunk bele. A magyar művészettörténetnek olyan „fehér foltjába”, amelyet föl-szántva, földerítve, a számontartásra érdemes magyar művészek egész sorára bukkanunk. Fél évszázadnak olyan története kerül napvilágra, amelynek kutatására, az egyetemes magyar művészettörténetbe való beillesztésére eddig még kísérlet sem történt. Ez olyan mulasztás, amelynek fényűzését a határokon belül és kívül élő magyarság a saját fennmaradása érdekében sem engedheti meg magának.

Baranyi Károly és *Markov Zlata* a Vajdaság „Októberi díjas” művészei. A házaspár nevéhez a vajdasági és szerbiai művészeti életben számos kezdeményezés fűződik. Felhőtlen harmóniájú családi életük biztosította azt, hogy művészi tevékenységüket az alkotás mindenhatósága iránti igény és ugyanakkor a társadalom, a művészeti élet önzetlen szolgálata határozza meg. Az alábbiakban több mint ötven esztendőn haladunk keresztül, Münchent, Párizst, Hamburgot, Belgrádot, Budapestet, Karlócát, Verbászt, Szabadkát, Újvidéket érintjük. Két világháborún vezet keresztül utunk, halott és élő művészekkel találkozunk, akiknek nevét illik följegyeznie az utókornak.

I.

Baranyi Károly 1894. nov. 3-án született Újvidéken. Apja egyszemélyben kőműves, földmérő, ács, alagutak, állomások, hidak építője, órák javítója, hegycsuszamlások megállítója. Bármilyen gépet megjavított. Igazi mesterember, aki büszkén emlegette erdélyi származását. Felnőtt korában elvégezte a gimnázium 5. osztályát s a 6-at csak azért nem, mert érkeztek az unokák, s már röstellt idő fejjel beülni a vizsgára. Pedig gyógyszerész akart lenni, azért is készült megszerezni a szükséges előképzettséget. Ezt az örökösen munkálkodó nyugtalanságot fia is örökölte.

A gyermek *Baranyi Károly* élete már kiskorában is elég változatos. *Karlócán* laknak, ahol csak a vasúti pályatest választotta el lakásukat a Dunától. A szülői tilalom sem volt képes megakadályozni a gyereket abban, hogy át ne másszon a töltésen a Dunára, minek következtében jóformán előbb tanult meg úszni, mint járni. Még be sem töltötte ötödik évét, amikor folyékonyan ír, olvas, még cirillbetűs szöveget is. Mindezt hitetlenkedve hallja a gyakran arra sétáló Brankovics szerb pátriárcha és a kis *Baranyi* gyerekeknek be kell előtte tudását bizonyítani. Amikor ennek sikerrel eleget tesz, nemcsak egy ezüstkoronás úti a markát, hanem attól kezdve a pátriárcha gazdaságából hordhatja a *Baranyi* család napi tejszükségletét.

Az elemi iskolába nagyon szeretett járni. Megváltozott az élete 1905-től, amikor szülei *Karlócáról* átköltöztek *Újverbászra*, s fiukat ott beírták a gimnáziumba. Valami vonzotta a képekhez, de valódi festményeket először csak *Velencében* látott, ahová apja egyszer magá-

val vitte másodikos gimnazista fiát. Az épületek, szobrok, a változatos és érdekes városképek megragadták a gyermek figyelmét, főleg azonban a festmények. Apja olajnyomatos levelezőlapokat vett neki, s a fiatal gyermek szünidőben ezeket próbálta másolni. Nehezen boldogult, ezért egyes képrészletekről akart új képet festeni, de minél kevésbé sikerült ez neki, annál nagyobb dühvel vetette magát a festészetre, annyira, hogy apjának kellett őt figyelmeztetni: szerezze meg előbb a kenyeret adó bizonyítványt, utána művészkedhet kedvére. Baranyira józanítólag hatottak apja szavai, noha érdeklődése a művészet iránt nem csökkent. Annál kevésbé, mert *Újverbáson* már kiállításokat is láthatott. Az egyiket rajztanára, *Pichler Pál* rendezte, aki Baranyit és gimnazista társait korszerű módszerrel tanította, nem úgy, mint elődje, *Wallachi Jenő*, akinél csak mértani idomokat rajzolgattak. A másik kiállítást, amit látott, az újverbászi festő, *Pechán József* rendezte. Ezen a kiállításon ismerkedett meg *Pechán* kiállító társával, a budapesti szobrász *Medgyessy Ferenccel*, de ekkor még *Baranyi* nem gondolta, hogy egyszer majd milyen éles fordulat következik be nála e találkozás nyomán. Érdekes esetenként beszéli el *Baranyi* önéletrajzában (*Ikaros szárnyán*, Szabadka, 1970.), hogy a különben igen szelíd kuttyájuk egészen érthetetlen módon úgy összeszaggatta *Medgyessy* nadrágját, hogy anyja több órai kínlódás árán sem tudta rendbe szedni. Később, valahányszor találkozott *Medgyessyvel*, mindig jót nevettek a történeten.

Akkoriban minden áron festőművész szeretett volna lenni. Akadt még két hasonló álmokat szövögető diák-társa, egymásnak mutogatták rajzaikat és festményeiket. A szobrászatot kissé fölülről nézte: *Medgyessy* szobrai szemlélve úgy vélte, hogy olyanokat ő is tudna csinálni. Végül rá is szánta magát, de be kellett látnia, hogy sehogysem sikerül, ha még oly egyszerűnek látszik is. Mint később írta: hiányzott az anatómiai tudása, nem ismerte a tömeggyensúly törvényszerűségét, baj volt a szerkesztő készséggel is, s még annyi minden egyéb hiányzott, amittől függ a jó szobor értéke.

Húsz éves, amikor kitör az első világháború. Behívót kap Szabadkára. Ezzel életének új szakasza kezdődik. Mindjárt azzal, hogy megismerkedik *Oláh Sándor* szabadkai festőművésszel, aki Münchenből tért haza, s akitől rövid idő alatt többet tanult, mint addigi összes rajztanárjától. Szabadkán ugyanabba a pótzászlóaljba kerül *Pechán József* festőművész is, amelybe *Baranyi*. Sőt a szabályai születésű, korábban Münchenben letelepedett, de onnan hazatért *Kálmán Péter* festőművész is. Később *Baranyi* a *Damjanich u. 15.* alatt bérel magának lakást. Oda költözik *Oláh Sándor* is. *Pechán József* a laktanyában marad, ott külön szobát kapott *Kálmán Péterrel* együtt, abban kedvükre festhettek. Aki csak számított valakinek a tisztikarból, mindenkit megfestettek, s ezzel *Pechán* és *Kálmán* jó ideig elkerülték a frontra vezénylést. Baranyit viszont az északi harcterre rendelték, ott szabadkai festővel, *Farkas Bélával* találkozott, akivel számos festői problémát megvitattak. A frontról vérhassal szállították a budapesti Csobánc utcai, majd az újverbászi katonakórházba. Gyógyulása után újra Szabadkára került, a Szent István tér 3. alatt

bérelt magának lakást. Ismét hozzáköltözött Oláh Sándor, aki azonban csakhamar megkapta a városi bérpalota műtermét, s attól kezdve mindketten ott festettek. Pechánt betegsége miatt fölmentették a katonaságtól, Kálmán Péter pedig betegszabadságot kapott és visszatért Münchenbe.

Baranyi oly jól belejött az arcképrajzolásba, hogy egyszer fogadásból 30 perc alatt rajzolt meg 30 portrét. Mint írja, sokat tanult a Münchenben alapos fölkészültséget szerzett Oláhtól.

Szabadkáról újra a frontra került, Papfalvára (Máramaros vm.), Kirli Baba szomszédságába, ahol háborús honvédelemként elkészítésére kapott megbízást. Ennek eleget is tett. 1917-ben három hónapi tanulmányi szabadságot kapott, aminek nagyobb részét Münchenben töltötte el. Itt Kálmán Péter festőművésznél lakott a Schleicheimerstrasse 63. sz. alatt. Képeit a Bracklhaus műkereskedő állandó kiállítóhelyiségében állította ki. Hazajövet tizennyolc napig Bécsben időzött, ahol mindent megnézett, ami egy fiatal művészt akkor érdekelhetett. Utána megjárta az olasz frontot, ahol találkozott Aba-Novák Vilmossal. A hadvezetés ekkor már kímélte az országra nézve az ifjúság nagymérvű elvérzése, s ezért 1917-ben kiadták a rendelkezést, hogy a fiatal értelmiségi katonákat kevésbé veszélyes pontokra kell állítani. Aba-Novák, mint Baranyi írja, csak később került kíméletesebb beosztásba. Amiként Papfalván, ugyanúgy az olasz fronton is összetalálkozott a szabadkai Farkas Bélával. Baranyit az olasz frontról megint Papfalvára vezényelték újabb emlékművek fölállítására. Itt kapott hírt a világháború végéről, éppen születésnapján, nov. 3-án. Bedeszakáztatta az emlékműveket, s elkerülve a veszélyesebb és forgalmasabb utakat, társai-val együtt Rotundán át Óradnára ment. Onnan Kolozsvárra, s tovább Újverbászra. Rajzok, képek, emlékművek maradtak el mögötte, amikről még csak fényképek sem tudósítanak bennünket. A papfalvi emlékművek áldozatul estek az összeomláskor az ottani román tömegek okatlan pusztításának.

Az összeomlást követő forradalmi idők nem kedveztek a nyugodt alkotó munkának, Újverbász különben is messze esett az igazi kulturális gócoktól, ezért Pestre utazott, hogy kivárja az idők rendre fordulását. Ott találkozott Pankotai Farkas Béla szobrásszal, aki följajánlotta a hajlék nélküli fiatal kollégának egyszobás lakása konyháját. Pankotaitól sokat tanult Baranyi. „Boszorkányos ügyességgel és érzéssel formálta az agyagot. Jobb kezekbe nem is kerülhetett volna” — írja róla. Baranyi szorgalmasan dolgozott Pankotai Farkas utasításai szerint. Eredményként egyik művét elfogadták a Nemzeti Szalon kiállítására, s ezzel kiállító szobrász lett.

Mivel nem akart hosszabb ideig Pankotaiék terhére lenni, új lakáslehetőség után nézett. Így került Cser Károly szobrász üresen álló műtermébe. Ezt Baranyi Hajdú Rezsővel és Kilényi Jánossal együtt kapta meg a székesfővárostól, s bár csak ideiglenesen, de nyugodtan használhatták, mivel Cser hadifogságba került. Kilényi hamarosan kiment Amerikába, s így Hajdú és Baranyi kedvére alkothatott a műteremben. Később (1920) Baranyi a Pálma utca 10. sz. alatti műteremben dolgozott. Úgyanis a ház II. emeletén Brettschneider Kocsárd műtermének volt egy nagy előtere, amit ő, Baranyi önállóan használhatott.

Bármilyen nyomorúságosak voltak is ezek az idők (1919–1920), arra mégis alkalmat nyújtottak, hogy megismerkedjék kora számos fiatalabb és idősebb művészeivel. Farkasékkal minden nap megjelent a Fészek Kávéházban. Ott kötött barátságot Egry Józseffel, fölűjtotta ismeretséget Medgyessy Ferencsel, megismerkedett Zala Györggyel, Liptóújvári Stróbl Alajossal és Kisfaludi Stróbl Zsigmonddal, a Japán kávéházban Szinyei Merse Pállal, az EMKE-ben Rippl-Rónaival s még másokkal is.

A Nemzeti Szalonban történt szereplése alapján a Szalon fölvette tagjai közé, maga pedig ettől fogva fölhagyott a festészettel. Mivel úgy látta, hogy Pesten sem várható gyors kibontakozás, ezért az előző háromszori

sikertelen hazaszökési kísérlet után negyedszerre csempezek segítségével sikerült átcsúsznia a határon, s hazakerülnie Újverbászra. Így egyideig csak olvasott, mintázott, hónapokig ki sem bújta a házukból, míg Pechán József váratlan halála (1922) ki nem mozdította. Elhatározták, hogy Medgyessy Ferencsel mintáztatnak neki síremléket, amit majd Baranyi márványba farag. Úgy remélték, hogy összegyűjtik az anyagot és a költséget, azonban a viszonyok mostohasága e terv valóra-váltását késleltette. Maga Baranyi közben dolgozott, Péter és Pál apostol szobra 1922 szeptemberében került Dunacséb római katolikus templomába.

Alkotóvágyát mindez nem elégítette ki, ezért elhatározta, hogy Szabadkán képző- és iparművészeti műhelyt nyit. Maga mellé vett egy szabadkai ipariskolát végzett, tehetségesnek induló fiatait, s vele kettesben meg is nyitotta a műhelyt. (*Omnia Szobrászati és Iparművészeti Műhelyek* elnevezéssel, az akkori Heisler-fürdő mellett.) Kilenc hónap múlva azonban be is zárta, mert a végleg szerb megszállás alá került városban nem tudtak elegendő munkát szerezni. Hazament Újverbászra, s amire nem számított, a szabadkai hónapok ezután kezdték megteremni gyümölcsüket. Ugyanis ama kilenc hónap alatt fölűjtotta kapcsolatát a festő Oláh Sándorral, Farkas Bélával, Fischer Marcelal, újabb barátságok is szövődtek s ennek nyomán 1923-ban megalapították a *Vajdasági Képzőművészek Egyesületét*, amely egy orvoskongresszus alkalmából Szabadkán már szeptemberben kiállítást rendezett. (Ezen részt vett Balázs Árpád, Baranyi Károly, Farkas Béla, Fischer Marcel, Hódi Géza, Kopillovics Stéfan, Bekki Krizsanovszki Tatjana, Lenkei Jenő, Oláh Sándor, Sinkó Boriska.) Közben más festők is csatlakoztak az egyesülethez, így egész kis kör keletkezett körülötte. Kiállításokat rendeztek Újverbászon, Topolyán (itt munkálkodott Bicskei Péter festő), Kulán, Palánkán. Ettől kezdve Baranyi is mind több megbízást kapott Épületplasztikait Újvidékre, síremlékeket temetőkbe, szobrokat templomokba, egyéb megbízásokat Szenttamásra, Szeghegyre, Dunabökenyre, Torzsára stb. Közben márvány portréra is kapott megbízásokat, és több bronzplakettet is készített. Annyi munkája lett, hogy nem győzte egyedül, lehívatta magához Pankotai Farkas Bélát, ketten dolgoztak.

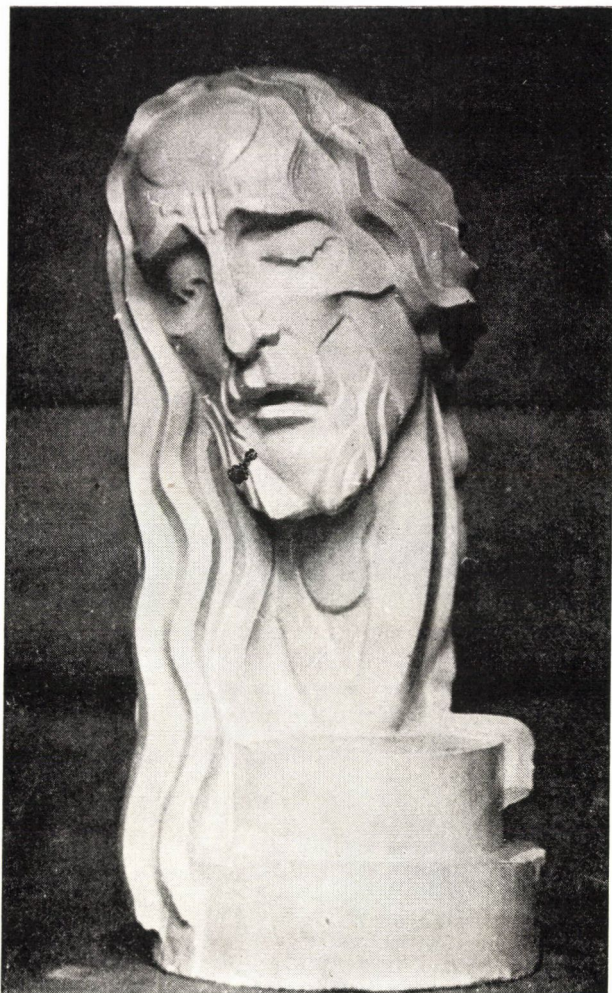
De aztán elfogytak a megrendelések, s újra nehéz idők következtek. Ezért elhatározta, hogy kivándorol Amerikába. Kint élő ismerőse segítségével a kivándorláshoz szükséges pénzzel a zsebében már eljutott Hamburgig, ott azonban az iratai hiányossága miatt nem mehetett tovább. Franciaország felé tartó hajóra szállt, és így került Párizsba.

Párizsban Liszcai Kovács Zoltán pesti szobrászművész társaságában átmeneti munkát vállalt és legvérmesebb reményeit is messze fölülmúlóan jól keresett. Egy óriási képzőművészeti kivitelező és dekoráló vállalatnál csakhamar ő lett a fölügyelője a vállalat összes szobrászá-nak. Velük a franciául nem tudó Baranyi jelbeszéddel érintkezett. Ennek meg volt az előnye, hogy nem tudtak összeveszni, a mosoly mögött senki sem érezte, mit gondol a másik, s milyen gorombaságot vágnak gondolatban egymás fejéhez. Párizsban többször találkozott ott dolgozó magyar művészekkel, köztük Csáky Józseffel, a közös ismerősük, Szolcsányi Gyula társaságában, a Rotonde és Dome kávéházban. Találkozott Pirandellóval is, akiről sikerült plakettet készíteni. Közben az egyik kiállításon művét maga a művelődési miniszter külön is megtekintette, a sajtó pedig meleg elismeréssel írt róla.

Bármilyen jól is ment a dolog Párizsban — munkaadója még külön keresetről is gondoskodott számára — úgy érezte, hogy meg kellene nősiülni. Évégből elhatározta, hogy hazatér, s majd esküvő után visszamegy és folytatja munkáját.

1925 októberében érkezett haza, s nov. 23-án már meg is tartotta esküvőjét Markov Zlatával. Nem sejtette, hogy művészt vesz feleségül.

Évek múlva derül majd ki felesége szobrásztehetsége, véletlenül fedezi föl a szekrény mögött orakozó figurákat, amiket az ifjú asszony azokban az órákban alkotott



1. Baranyi Károly: Krisztus fej, márvány

titokban, amikor férje nem volt odahaza. De erre majd Budapesten kerül sor.

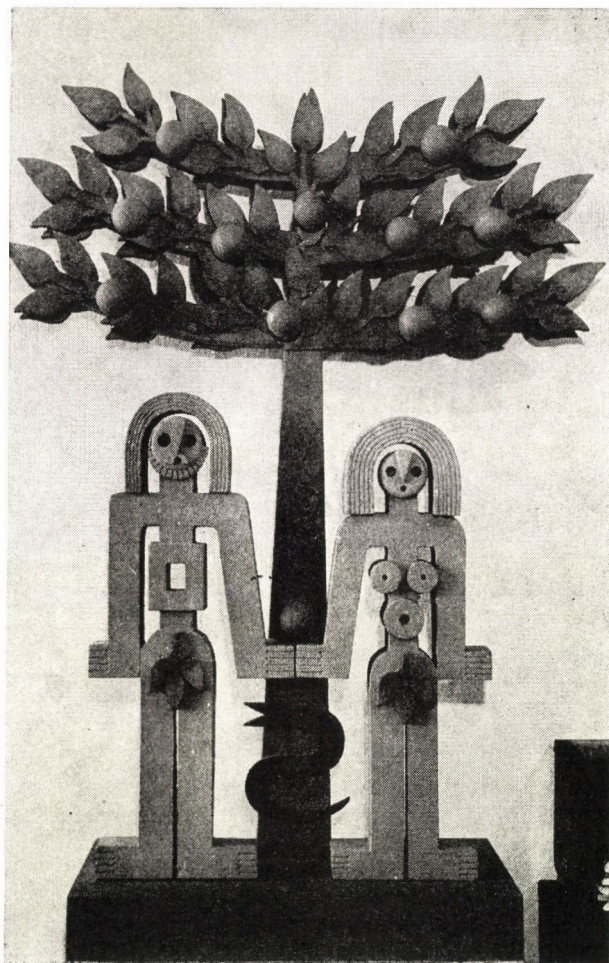
Markov Zlatáról itt most csak annyit, hogy jómódú bégaszentgyörgyi szerb gazdacsaládból származott. Szüleit korán elvesztette, s gyámja külföldi intézetekben neveltette. Szülőfalujában látta meg a napvilágot Szentgyörgyi István szobrászművész, a budapesti Iparművészeti Főiskola tanára is, de Markov Zlatára Szentgyörgyi művészete nem gyakorolt hatást budapesti (mátyásföldi) évei alatt sem.

Baranyi Párizsból úgy jött haza, hogy rövidesen visszatér, ebből azonban semmi sem lett. Lakásán ott maradtak a szobrai (kb. 30 db), bútorai, szőnyegek, könyvei. Munkaadó patrónusa nem haragudott meg, amiért nem tért vissza hozzá, sőt azt válaszolta, hogy bármikor kész újra alkalmazni.

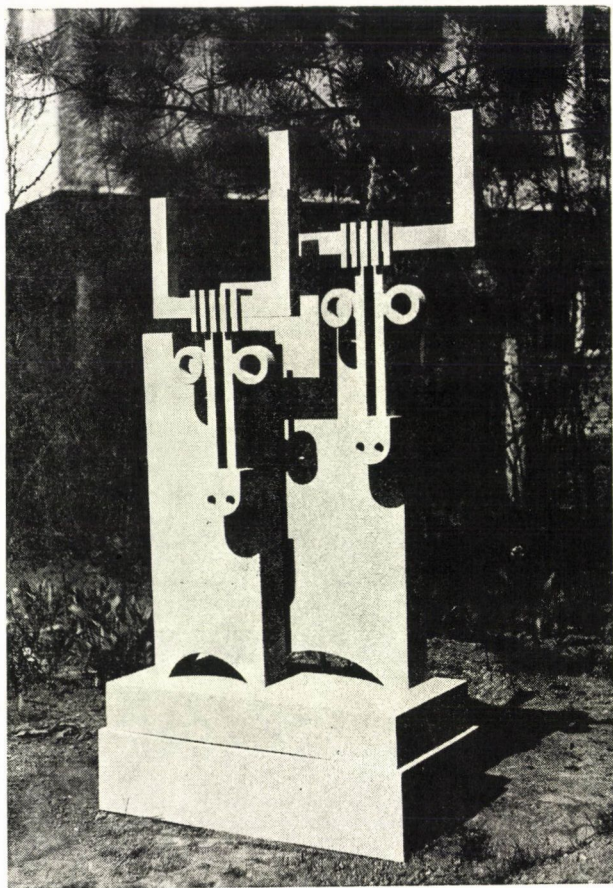
Baranyi tehát nem tért vissza Párizsba márcsak azért sem, mert olyan híreket kapott Budapestről, hogy itt élő barátja, Pankotai Farkas Béla tele van munkával. Úgy gondolta, ha megindul az élet, talán ő is hozzájuthat megbízásokhoz. Baranyiék Pestre költöztek, s Mátyásföldön az akkori József utcában építettek műtermes házat. A Pankotairól szóló hírek csak annyiban módosultak, hogy több köztéri megbízáson dolgozott éppen, de a művész a munkának már a vége felé tartott.

Baranyi Pesten megfelelő kapcsolatok nélkül eleinte meglehetősen nehéz helyzetbe került. Csakhamar azonban síremlékre kapott megrendelést Pécelről, carrarai márványból, aztán építészektol is érkeztek megbízások. Így gyorsan rendbejöhettek a mátyásföldi műtermes

lakásban, amelynek ablakain gyakran szűrődtek ki a komoly zene hangjai és ismerősök is egyre szívesebben jöttek hozzájuk. Többször is megfordult ott Istók János, aki emlékezett a Nemzeti Szalonban valamikor látott szobrára, s azóta is számon tartotta Baranyit. Festők, szobrászok, zenészek adták egymásnak a kilincset. Pankotai Farkas Béla, Klimó Jenő, Brettschneider Kocsárd Bihari Zoltán zeneköltő, Martinelli Jenő, Medgyessy Ferenc, Pállya Celesztin, Szüle Péter s még annyian mások. Közben serényen folyt a munka. Baranyit tagjává választotta a *Független Képzőművészek Egyesülete*, amelynek 1927-es kiállításán 4 alkotásával szerepelt. 1928-ban a Műcsarnok Tavaszi tárlatán a *Csók* c. alkotását láthatta a közönség. Ugyanakkor Párizsban megjelent Ajtay Miklós könyve az ottani Magyar Akadémia első kiadványaként, benne Baranyi *Pirandellóról* készült plakettjének, valamint a *Csókolódzó faun* c. szobrának másával. Egy építészeti cégtől épületplasztikára kapott megbízást, egy másiktól a rákosszentmihályi iskola díszítőmunkáira. Ekkor azonban törés következett be, az építészeti vállalatok csődbe kerültek, s Baranyi több mint 50 ezer pengős követelése odaveszett. Nem tehettek mást, eladták mátyásföldi házukat, s visszamentek *Újvidékre*, ott vettek maguknak házat. Eleinte gondolkodtak, *Újvidéken*, vagy Belgrádban telepedjenek-e le? Az utóbbi előnyösebbnek látszott a megbízások elnyerése végett, de Baranyit már itt is érték csalódások, ezért tudta: munkát lehet ugyan kapni Belgrádban, de az érte járó pénzt ott is nehéz bevasalni, végül is *Újvidék* mellett döntöttek. A Bácska u. 151–153. sz. alatt vásároltak egy házat szőlővel és gyümölcsössel, a futaki



2. Baranyi Károly: Ádám és Éva, fa, 127 × 92 × 30 cm



3. Baranyi Károly: *Tehenek*, Vas és fa, 42×24×11 cm

erdő mellett. Itt eleinte háztáji gazdaságukból éltek, mert Újvidéken szobrász nem lévén, az építések akkortájt még nem is irányoztak elő épületeikre szobrászi alkotásokat, ezért megbízáshoz sem juthattak.

Közben ismét fölmerült a kivándorlás gondolata. 1930-ban szétnézett Nyugaton, de a világgazdasági válság éveiben semmi reménykeltőt sem tapasztalt. Németországban mindenféle plakátok fogadták: amíg akad német munkanélküli, külföldi nem vállalhat munkát. Maradt tehát Újvidék. Szívós természete szembenézett a nehézségekkel, sőt olyan munkába kezdett feleségével, Zlata asszonnyal, ami a történelem lapjaira tartozik. Buzgókodásukra a Magyar Képzőművészeti Egyesület Nagybecskerekén Várkonyi József magyar festőművész kúriáján művésztelepet hozott létre. Bácsopolyáról Bicskei Péter, Mokrinból Szemenyei Ferenc, Szabadkáról Bodnár Imre és Oláh Sándor, Zomborból Csincskák Elemér és Müller Béla vett részt a telep munkájában, s Baranyi is ott volt, de kellő szobrászati felszerelés híján a munkában nem vett részt.

Baranyiék a népek közötti közeledés szolgáltatásáról sem feledkeztek meg. A művészekkel való jó kapcsolat, amit tapintatos lényük nagyban elősegített, tette lehetővé azokat a találkozókat, mint amilyenekre a szabadkai Farkas Béla újvidéki műtermében került sor. Írók és művészek találkoztak ott. Az egyiken 1931-ben magyar részről Csuka Zoltán, Szenteleky Kornél, Jász (Brenner) Dezső, szerb részről Monoljovics Tódor és Vasziljevics Zarko vett részt — többek közt — s rajtuk kívül még művészek is.

De csakhamar változott a helyzet, részben azért, mert kiállításokon is rendszeresen szerepelt. 1932-ben Szabadkán *Krisztus feje* a legértékesebb darabok egyike. Ebben az évben művészkepző tanfolyamot indított Újvidéken. A sajtó többször írt róla, s kezdett megbíz-

sokhoz jutni. Akkori alkotásai közül nem egynek balsors jutott osztályrészül. Egy sarki épületről, a mai Tito sugárúton, 10 év múlva el kellett távolítani *Mercur* c. 8 méteres szobrát, mert a tető szerkezete nem bírta a terhelést. — Egy búzakévet tartó alakos szobrát a német kisebbség művelődési központjáról, a HABAG épületéről „más okok” miatt később ugyancsak eltávolították. Viszont 1931-ben készült *Krisztus* szobra a szabadkai püspökség galériájába került.

Az alkotó munkában felesége is segített, aki közben önálló művésszé képezte ki magát. Csuka Zoltán: *Tűzharang* c. verskötete (1933. Újvidék, Kalangya) a költő Zlatától származó dombormívű portréjának reprodukcióját és három dombormívű illusztrációját közölte. 1932-ben a bácskai festők és szobrászok kiállítására a zsűri bevette egyik munkáját, attól kezdve Zlata asszony mind gyakrabban szereplője a tárlatoknak. Sőt, mivel ily vonatkozásban a szerb sovinizmus egyidőben nem tűrte a magyar neveket, Baranyi rendszerint felesége, Markov Zlata néven pályázott. Egymás után nyert első, második vagy harmadik díjat. Zlata férjével együtt kitanulta a kerámiát, gölöncséért alkalmaztak, s 1934-ben már külön önálló kerámia bemutatót rendeztek. Négyszáznál több tárgyat állítottak ki. Jugoszláviában ez volt az első ilyen kiállítás, amelynek sikerét bizonyítja, hogy a kiállított anyag az utolsó darabig elkelt. Baranyiék munkássága tehát a jugoszlávai kerámiaművészet megszületésében úttörő jelentőségű tény.

1934-ben a tragikus sors felé közeledő Farkas Bélával állítottak ki, két ízben is. Első tárlatuk húsvét napján nyílt meg, a második pedig decemberben (utóbbi a Jevrejszka u. 4. sz. alatt).

A zimonyi repülőgépgyár pályázatán *Ikarusz* című domborművével az első díjat nyerte Baranyi, illetve a felesége, mert az ő nevére pályázott. Ugyancsak pályázat útján kapott megbízást egy másik *Ikarusz* szoborra is, ez a repülőparancsnokság főépületének homlokzatára



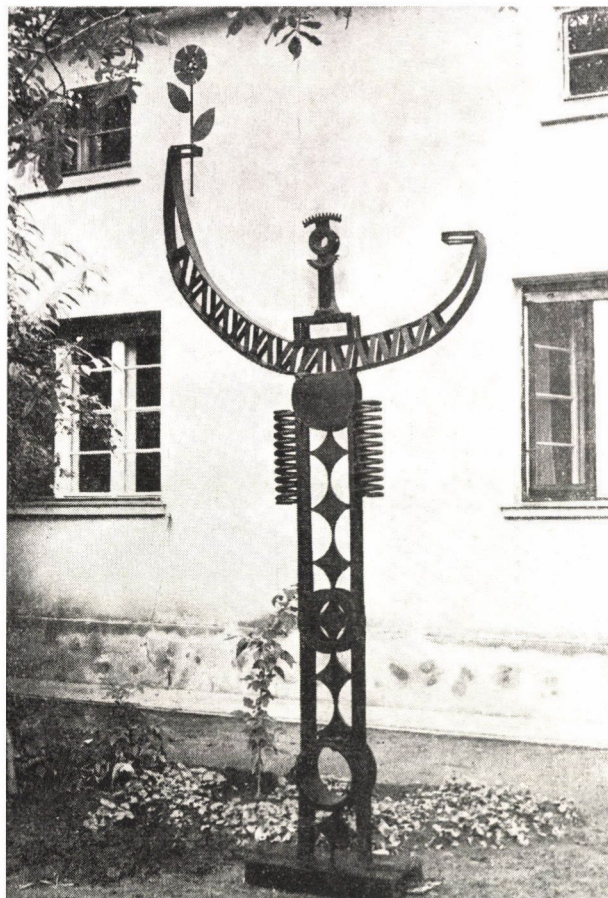
4. Baranyi Károly: *Kakas*, Vas

került. 1934-ben készült el az első szerb olvasókönyv szerzőjének, Dr. Natosevics Györgynek a szobrával, ez a Tanítók Házának bejárata fölé került. A belgrádi új parlament építéldíszítésére 1936-ban kiírt pályázaton 356-an vettek részt. A Tomisláv király szoborpályázaton a második, a Dusan-cár-én a harmadik díjat nyerte, de ez utóbbin az első díjat nem adták ki. (Az előbbin az első díjat Radaus Iván zágrábi akadémiai tanár, az utóbbin Dolinár Loyze ljubljanaei akadémiai szobrász tanár nyerte a második díjat.) Felesége részt vett a kézműipart jelképező szoborpályázaton, s azon a harmadik díjat nyerte. Az első díjat Gorse Franc ljubljanaei, a második díjat Kolarovics Ilija belgrádi akadémiai tanár kapta. Baranyiné az egyetlen díjazott nő-résztvevő volt a pályázaton. Akkoriban nem kis bátorság kellett ahhoz, hogy nő pályázaton zsűri elé merészkedjék. Szerepe etekintben is úttörő jelentőségű a jugoszláv művészet történetében. Azután, hogy a rádió az esti hírekben bemondta a pályázat eredményét, Baranyiékat magyar és szerb barátaiik szerenáddal köszöntötték. Nemsokára ugyancsak Zlatát bízták meg egy három méteres bronz dombormű alkotásával. Ez a szerb hadsereg újvidéki bevonulását volt hivatva megörökíteni, s a pétervárad kapura került. Jött azonban a második világháború, és a horvát usztasák a domborművet megsemmisítették. A zimonyi Ikarusz szobor túlélte a második világháború borzalmait, úgyszintén Zlatának az a két, fiúkat és lányokat ábrázoló szoborcsoportja is, amely Újvidék Limán városnegyedének iskolakertjébe került. Ugyancsak ő készítette az összes figurális és díszítőmunkákat az újvidéki báni palotára, amiket a második világháború alatt mind lefaragtak és a Mezőgazdasági Kísérleti Állomásra, az utóbbira két nagy domborművet. Ezek megmaradtak.

Az 1937-es párizs világiállításon Baranyi kapott megbízást Tabakovics Iván festőművésszel együtt a jugoszláv pavilon szobrászati díszítésére. Négy nagyméretű kerámia falképet készítettek, amiket maga égetett ki. Munkájukat Grand Prix-vel és egy Diplome d'Honneur-rel jutalmazták. Otthon pedig egyéb munkái között két szép síremléket készített. Az egyiket Vilt Tibor szobrászművésznünk vázlatára alapján nagybátyjának, Dr. Vilt Vilmos újvidéki főorvosnak, a másikat pedig Schindler evangélikus lelkésznek a sírjára.

Hogy azonban az élet árnyékosabb oldaláról is megemlékezzünk, el kell mondanunk, hogy egyik munkása gondatlansága miatt leégett a műhelye teteje. Megcsináltatta, de a cserepezést már nem volt idejük befejezni, mert elkezdett esni az eső, amiből csakhamar felhőszakadás lett és elmosott a műhelyben mindent, amit csak föloldhatott. Alig jöttek rendbe, 1940-ben a Duna óriási áradása öntötte el a telepet és romba döntötte az ő házukat is a többi 714-gyel együtt. Több mint négy hónapig állt a víz a telepen s Baranyiéék belátták, hogy másutt kell lakóház után nézni. Saját kárukat 370 000 dinárra becsülték, de csak 8000 dinár segélyt kaptak, amit a következő évben vissza kellett fizetniök. A károsultak megsegítésére Baranyi újabb segélykérő akciót szervezett, s nem is eredménytelenül. Az árvíz előtt már részben az ő buzgólkodásukra civilizálták a telepet: utakat építettek, kutakat fúrtak, villanyt vezettek be stb. Mikor az ár elvonult, az utcai gyerekek a művész összerögt szobrai fejével játszadoztak. Sok mindent előlrol kellett kezdeniök. Miközben másfajta bosszúságok is érték. Korábban is előfordult, hogy a kiállításokra beküldött műveit föl sem bontották, vagy csupa „véletlenségből” összetörték. Az eddigi évek során Baranyinak összesen kilenc kiállításra beküldött kerámiaja és egy szobra tűnt el, sohasem sikerült őket megtalálni.

A második világháború mind nyomasztóbban vetette előre árnyékait. Aztán lezúdult a maga iszonyatos erejével, s következményeit a művészeti élet is megérezte. Baranyi azonban most sem vesztette el életkedvét, lologó energiája teret keresett magának. Művészársai közül Bicskei Péter tanári pályán működött, Oláh Sándor nagyon szűkös viszonyok között élt, Farkas Bélát anyja és barátai istápolták, Balázs G. Árpád a fővárosi lapoknak készített grafikáiból tartotta fenn



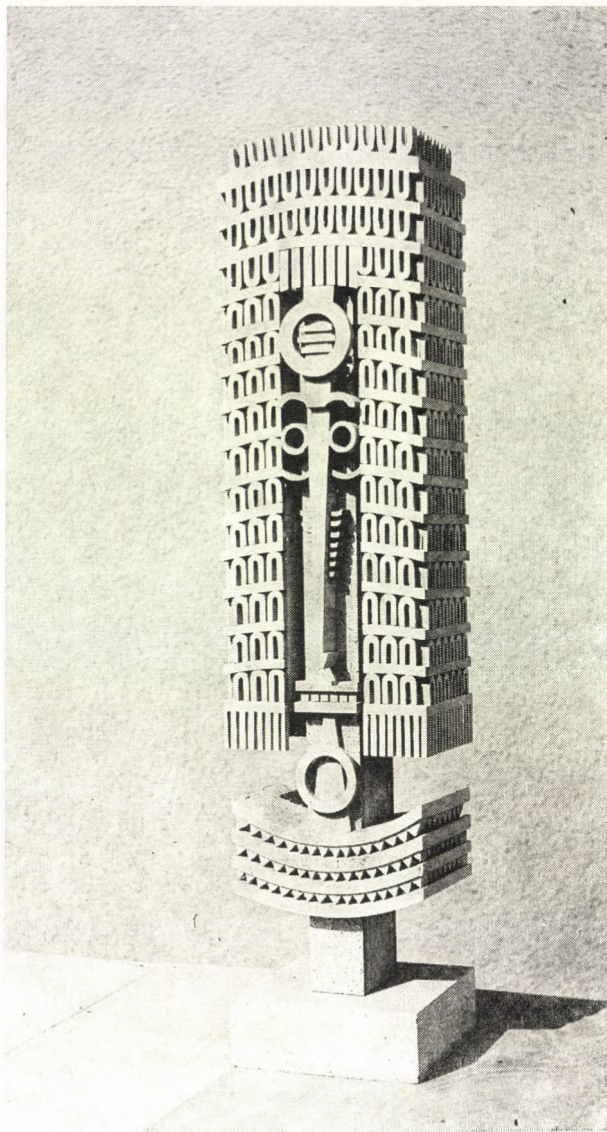
5. Baranyi Károly: Tavasz, Vas

magát, úgy ahogy, Husvéth Lajos is inkább kelmefestő üzeméből élt, Csávosi Sándor bankban dolgozott.

Végeredményben csak Baranyiéék éltek kizárólag művészeti munkából, de ők is nehezen, ami a háborús időkben szem előtt tartva érthető is.

Baranyiéék azonban nem ismertek sem letörést, sem nyugalmat. Éppen a magukra utaltság sugallotta nekik a gondolatot, hogy meg kell alakítani a vajdasági képzőművészek egyesületét. Ekkor a trianoni területről is telepedtek már le művészek a Vajdaságba, s ezekkel összefogva az egyesület Újvidék székhellyel valóban létre is jött. Elnökké egyhangúlag Baranyi Károlyt választották meg. Alelnök Oláh Sándor, titkár Diószegi Balázs lett. 1942-ben már a következőket találjuk az egyesületben: Acs József, Acsádi Ilona, Balázs G. Árpád, Csávosi Sándor, Cseh László, Diószegi Balázs, Emmánuel Béla, Erdy Sándor, Gábor Zoltán, Gyelmis Lukács, Hagyik István, Jakobsits János, Ruzicska Pál, B. Szabó György, Szervánszky Jenő, Veréb Ilona Nemsokára újabb tagokkal egészült ki a társaság: Bezeredy Lajos, Hangya András, Pandur Lajos, Petrik Kató, Sz. Veszeli Ilona, Zentai Tóth István, Zombori Kis István lépett az egyesületbe.

Baranyi mint elnök, éppúgy elemében volt, mint művészi alkotás közben. „Délvidéki Szépművész Céh” néven működött az egyesülés, amelynek célja az volt, hogy tagjainak munkát szerezzenek, a megélhetés elemi gondjai alól mentesítsék őket. A feladat nem bizonyult könnyűnek, noha a háborúba kényszerített ország viszonylag sokat áldozott művészeti célokra még ezekben a forogtetas időkben is. Baranyi nemsokára művésztelepet alapított Újvidéken, ahol legalább két-három művész mindig dolgozott. Baranyi utánjárására kaptak a művészek vásznat, kartonokat, festéket, ecseteket, még az ecsetmosáshoz szükséges petróleumot is megkapták a köz-



6. Baranyi Károly: Fej, fa

ellátási hivataltól, ami pedig szintén hiánycikk ebben az időben. A fiatalokra is gondoltak: közülük a telep nyaranta többet is vendégül látott. Ingyenes ellátást kaptak, gyakran még ruhaneműt és zsebpénzt is. Akkoriban már jóformán mindent csak jegyre lehetett kapni: talpbőrt, cipőt, cukrot, de Baranyiék minden megszerezték.

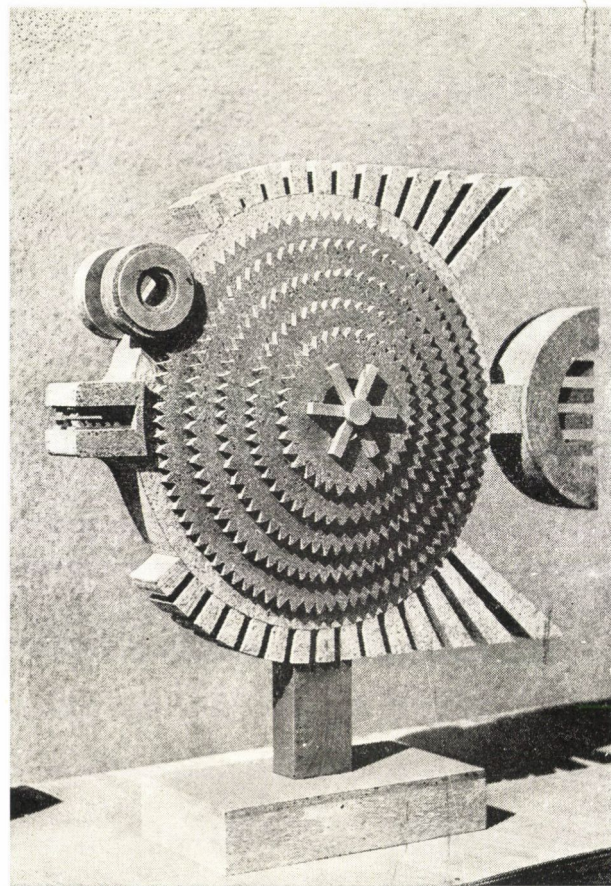
A telepen politikai tekintetben is egészséges, türelmes légkör uralkodott. A legbaloldalibb meggyőződésűek is személyes biztonságban élhettek és dolgozhattak. Hány állam hány művésztelepe mondhatta ezt el magáról azokban az időkben a német csizma alatt nyögő Európában a magyar uralom alá került Vajdaságon kívül?

A Céh művészeti tanfolyamokat szervezett, amelyekre nemcsak a tagok, hanem a kívüllállók is eljárhattak. A szegénysorsúak tandíját nem fizettek. A rajz- és festőtanfolyamokat Diószegi Balázs, Hagyik István és Szervánszky Jenő vezette fizetés nélkül. Ezeken a tanfolyamokon indultak el a pályán Graovac Radmilla szobrász, később az újvidéki pedagógiai főiskola tanára, Kévec Milán festőművész, Mirkovicsné Milutinovics Ivánka s természetesen még mások is, akiknek pontos kiderítése további kutatást igényel. Többször megjelent a telepen Petrovics Bosko festő- és Soldatovics Jovan szobrászművész (magyarul is jól beszéltek mind a ketten).

S hogy mit jelentett számunkra a művésztelep emberséges légköre, s hogy ezt mennyire nem felelték el, annak gyümölcsét később látjuk majd.

A Céh tagjai kiállítottak az ún. *Újvidéki Héten* (1942. jún. 27.—júl. 5.). Számos műtárgy lett gazdázra, azonkívül többen kitüntető érmet is kaptak. A nyolc művel szereplő Baranyi Károly diófából készült *Kalotaszegi anya* c. szobra aranyérmet nyert, egy másik aranyat pedig a művészeti élet fejlesztése terén kifejtett munkásságáért kapott. Ez év augusztusában Palicsan is bemutatkozott a Céh, az ottani tárlatot Vály Nagy Dezső festőművész rendezte Baranyi Károllyal együtt.

1943-ban (márc. 14—26.) már Budapesten állított ki a csoport, a Mária Valéria utcabeli *Műbarát* termében 65 képpel és 13 szoborral. Mintha nem is háborúban rendezték volna a tárlatot, olyan erkölcsi és anyagi siker koronázta kiállításukat, annak ellenére, hogy az anyag erős szociális hangvétele föltűnt némely vezető államférfinak, többek között Tasnádi Nagy Andrásnak, a képviselőház elnökének és Homonnay Tivadar főpolgármesternek. Ezen a kiállításon Baranyin kívül részt vett Ács József, Bezerédy Lajos, Emmánuel Béla, Hangya András, Jakobsits János, Petrik Katalin, Ruzicska Pál, Sz. Veszely Ilona, Zentai Tóth István. A budapesti sikert a szegedi követte. Ezen a tárlaton további művészekkel egészült ki a társaság: Balázs G. Árpád, Csávosi Sándor, Erdey Sándor, E. Tóth Imre, Gábor Zoltán, Gyelmis Lukács, Hagyik István, Zombori Kiss István, Oláh Sándor, Pandur Lajos, Schulteisz Sándor, Szervánszky Jenő, Tussay Károly műveivel. Rajtuk kívül egy külön teremben 11 képpel szerepelt Konjovics Milán „szerb-magyar” festő, Pechán József hagyatékából kiállítottak három festményt, Pechán Béla ugyancsak három, Trillsam Márton hét képét, Lepold Pál pedig négy rajzát állította ki.



7. Baranyi Károly: Tengeri hal, 78×73×20 cm, fa

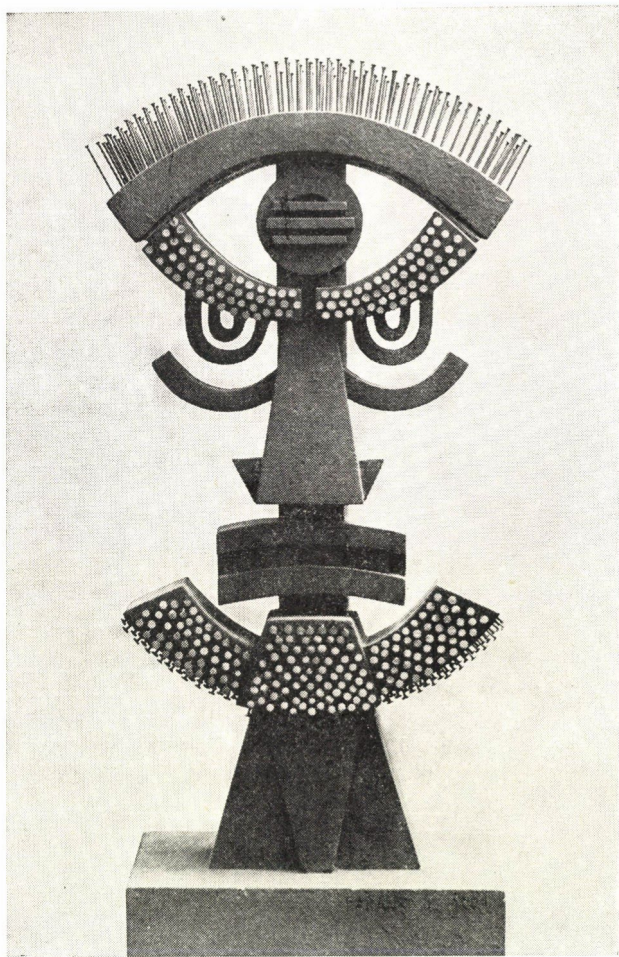
Jellemző Baranyi művészpártoló magatartására, értéket tisztelő lelkületére és ugyanakkor mélységes emberiségére, hogy egy ízben Dr. Batizfalvi professzor meg akarta venni egyik szobrát, de ő rábeszélte, hogy Veszely Ilona szobrásznő vörösréz domborművét vásárolja meg, mert Veszely nemrégien ment férjhez egyik festő kollégájához, Szilvásihoz, s akkor nekik nagyobb szükségük volt az anyagi ellenértékre, mint neki és feleségének.

1943. július első napjában Baranyit is bevonultatták. Eleinte Újvidéken intézte a hadbavonultak hozzátartozóinak panaszait. 1944. szeptember 6-án bombatámadás következtében házuk erősen megsérült, őt pedig másnap áthelyezték Zomborba. Feleségétől csak úgy búcsúzott el, hogy majd jön haza, hisz végeredményben a szomszéd városkába megy. Nem is sejtette, hogy csak tizenkét év múlva láthatják viszont egymást. S e tizenkét év alatt Baranyi megjárta Sellyét, Sásdot, Devecsert, Bakonypölösket, Szalafót, Szentgotthárdot, Ságodot, itt esett fogságba. Székesfehérváron át a romániai Focsaniba került, ahonnan betegsége miatt (distrófia) — szerencséjére — visszaküldték előbb a szegedi, majd a hajmáskéri fogolytáborba. Innen szabadult 1945. okt. 30-án.

Közben odahaza a művésztelep megszűnt. Baranyi távozása után a tagok szétszéledtek. Erdely Sándor Budapesten a Százados úti művésztelepen kötött ki. B. Szabó György a Bánátba, Gábor Zoltán Alsólendvára ment, a többiek is a szélrózsa minden irányába. A művésztelepet Baranyiné Markov Zlata átadta Petrovics Boskonak, Soldatovics Jovánnak és Kérac Milánnak. Az újabb hatalomváltozás után Serban festőművész vezetésével



9. Baranyi Károly: Fej V., 1974. kerámia



8. Baranyi Károly: Fej VI., fa és vas, 1974.

festőiskolát akartak nyitni, a művész azonban elköltözött Belgrádba, a telepen levő fiatalok pedig ösztöndíjhoz jutottak, s azok is eltávoztak. Így azt a szovjet hadsereg katonái szállták meg s ezzel a művésztelep végleg megszűnt.

Baranyi a fogolytáborból való szabadulása után Budapestre ment. Többször is megpróbálkozott hazajutni Újvidékre, de sikertelenül. Egy ízben Horgosról toloncolták vissza. Pesten a Százados úti Művésztelepen Erdely Sándorék segítették, amivel azokban az időkben segíteni tudták, valamint az akkor már régebb idő óta Budapesten élő Dr. Petrovics Brankovné Mamuzsics Magda festőművész. A Százados úti művésztelepen találkozott Medgyessy Ferencel, Pádva Kálmánnal, Zentai Tóth Istvánnal, Vass Viktorral. Budapestről Szegedre ment, közelebb Újvidékhez, a hazamenetel azonban még évek múltán sem sikerült. Egyelőre Szegeden kapcsolódott be az ottani művészéletbe, tagja lett a helybeli képzőművészek csoportjának, s részt vett kiállításain. 1946. szept. 11–12 között Szegeden az ottani művészek állítottak ki, köztük Baranyi is *Arion* c. kerámia szobrával. Okt. 23–27 között zajlott le az Országos Magyar Képzőművészek Szabad Szervezete által a *Délvidéki Művészek* munkáiból rendezett kiállítás Szegeden. Ezen Baranyinak a *Dzsingiszkhán* c., talán nem is minden célzatosság nélküli szobrát láthatta a közönség. 1947 februárjában a Magyar Művészeti Hetek alkalmából Szegeden rendezett kiállításon *Kenyeret vágó nő* c. munkájával szerepelt, 1948-ban *Nő kagylóval* c. kútfigura tervével, 1949-ben pedig a Somogyi Könyvtárban rendezett kiállításon *Vasmunkás* c. alkotásával vett részt. 1950-ben a XV. Szegedi Ipari Vásár alkalmából rendezett kiállításon három munkáját állította ki

(*Buddha szobor, Kenyeret vágó nő, színes kerámia, Kosarat vivő nő, színes gipszfigura*), 1952-ben a Megyei Képzőművészeti Kiállításon Hódmezővásárhelyen (jún. 22—júl. 6.) *Sarlózó lány* c. munkájával vett részt. A következő évben a szegedi kiállításon a *Szőlőbehordás* c. kerámia műve szerepelt. Egyik kiállításon II. díjat nyert.

A pénzromlásos időkben keservesen folyt az élet, a megélhetés roppant nehézségekbe ütközött. Baranyi azonban ahogy fizikailag új erőre kapott, úgy látott hozzá az alkotómunkához. Már 1946-ben szerepelt kiállításon, s attól kezdve egyre gyakrabban, úgyszólván minden tárlaton jelen volt. Szegeden a vegyipari középiskolában dolgozott, épített egy kemencét, s csakhamar a hódmezővásárhelyi Agyagipari Szövetkezet műszaki vezetője lett. Két év múlva a Csongrád megyei dekorációs vállalatához került. Szobrászi munkát végzett, s tagja lett a Csongrád megyei képzőművészek csoportjának. Itt is szerepelt a kiállításokon. Az 1955-ben megalakult Alkotó Közösség fölvette tagjai közé. Közben Szegeden és Hódmezővásárhelyen éveken keresztül részt vett a képzőművészeti szabadoktatásban.

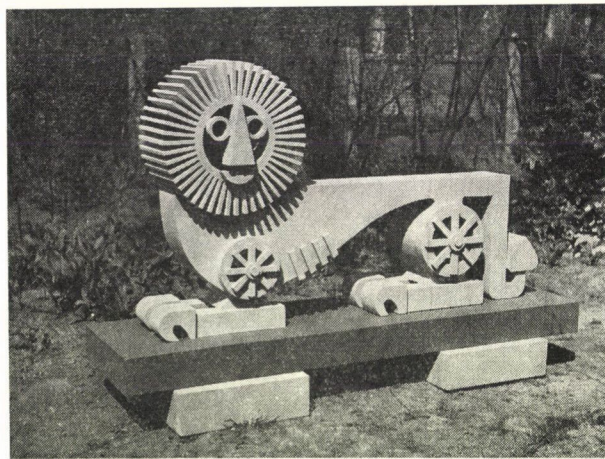
1955-ben ismét próbálkozott a hazamenetellel. Ekkor már némileg engedett a feszültség a két ország között, s ez új reményekre jogosította Baranyit. Ő maga Budapesten, felesége Belgrádban tette meg a szükséges lépéseket. Az utóbbi bizonyult hatékonyabbnak. De így is egy évnél kellett elteltetnie, amíg először az útlevelet, majd a kiutazási engedélyt megkapta.

Közben élnie kellett, s ezért 1956. január 15-én Hódmezővásárhelyen rábízták a Petőfi Művelődési Ház képzőművészeti körének vezetését, igen szerény tiszteletdíj ellenében. E munkája közben érte a régvárt fordulat: megnyílt az út Újvidék felé.

1956. aug. 9-én érkezett Szabadkára, ahol felesége várta az állomáson. Egy napi szabadkai tartózkodás után Pancsován esett át a hivatalos államrendészeti kihallgatáson, s aug. 20-án érkezett Újvidékre, a réglátott otthonba. Mint írja, negyvenöt napig ki sem mozdult a házból: kereste régi önmagát, ismerkedett elveszett, s újra megtalált múltjával, illeszkedett az új helyzetbe, gyűjtötte az erőt a munkához. Eltelt pár hónap, amikor fölkereste az a belgrádi miniszter, aki hazamenetelét lehetővé tette. A hivatalos figyelem a jövőt illetően bátorítólag hatott Baranyikra. Októberben meglátogatta régi kollégáit a péterváradai erődben berendezett műtermekben. Pár nap múlva meglepetés érte: néhai művésztelepi kollégák közül a festő *Graovac Nikola* és a szobrász *Graovacné Risz* Radmilla művészházaspár látogatta meg Baranyikat, s letett az asztalra százezer dinárt, nemcsak a maguk, hanem *Petrovics Bosko* festőművész és felesége, valamint *Soldatovics Jován* szobrászművész nevében is, hogy legyen mivel kezdeniök. Baranyi szabadkozott, végül is az összeg felét elfogadta, de azt is csak mint kölcsönt, amit hamarosan vissza is fizetett.

Ettől kezdve Baranyiek újra bekapcsolódtak a vajdasági és az országos képzőművészeti életbe. Felesége elnöke lett s maradt is több mint három évig a szerbiai képzőművészeti egyesület vajdasági tagozatának. Egyesületi helyiséget szerzett. Itt tárlatokat rendeztek, köztük egy *Textil és kerámia* kiállítást, amelyen Baranyiek kisplasztikáikat mutatták be. Zlata képzőművészeti boltot nyitott Újvidéken, amelyben a tagok zsúrizett művészi alkotásokat, főleg kerámiákat árultak. Nem sokáig, mert egyes tagok szabotálása miatt három év múltán leköszönt. Maga Baranyi 1956-tól négy hónapig Zlatával együtt az újvidéki iparművészeti iskolában tanított, de a jogtalanságok láttán otthagyta. 1958-ban nyugdíjba ment, de 10 évig tartott a per, hogy számsírák be idegenben eltöltött munkaviszonyának éveit. Végül a Legfelsőbb Bíróság ítélkezett a javára. Zlata asszony még 12 évig tanította a kerámiát az iskolán mint a szakosztály főnöke.

Baranyi Károly elmúlt 80 éves, amikor életútja főbb eredményeit csokorba kötöm, de változatlan energiával dolgozik, mintha 30 vagy 40 éves lenne. S hogy milyen eredménnyel, annak bemutatása már művészete ismer-

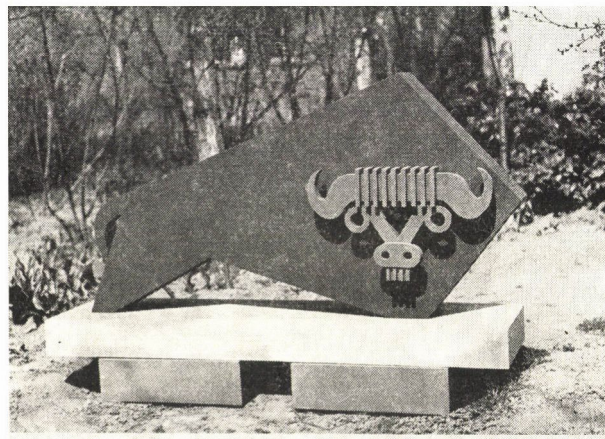


10. Baranyi Károly: Oroszlán, 1968., fa

tetésére tartozik. Itt még csak annyit, hogy a hivatalos körök többször is méltányolták kitüntetésekkel Baranyiek alkotómunkásságát, ez azonban nem jelenti azt, hogy helyell-közzel nem érik őket mellőzések, csupa „véletlenből”.

Némi kritikát kell gyakorolnunk művészettörténetírásunkon, mivel nem méltatta kellő figyelemre a vajdasági magyar művészet utolsó ötven évét. És a vajdasági képzőművészek 1969-ben megjelent *Almanachja* fölött is. Egy jugoszláviai képzőművészeti almanachból azok, akik a vajdasági művészethez, annak magyar ágán úgy tartoznak hozzá, mint ágak a törzshöz, tisztes szándékkal nem maradhatnak ki. A Baranyi házaspár sem. Aztán *Acsádi Ilona, Bicskei Péter, Bicskei Mihály, Burány Nándor, Csávosi Sándor, Csincsák Elemér, Farkas Béla, Fischer Marcell, Geréb Klára, Hódi Géza, Husvéth Lajos, Lenkei Jenő, Oláh Sándor, Pechán Béla és József, B. Szabó György* kihagyását Baranyi Károly joggal panasolja föl önéletrajzában. (Csak Ács József és Balázs G. Árpád szerepel a Matica Sprska által kiadott évkönyvben.)

Pedig Baranyikra még azt sem lehet mondani, hogy nem mutakoztak eleget. Csak néhány adat a nyilvános szereplésükre: 1969 áprilisában *Újvidéken* rendeztek önálló kiállítást, az anyagot bemutatták *Verbászon* is, ahol több mint négyezer ember nézte meg. Az év nyarán a kishegyesi művésztelepen készült munkáikat a *kishegyesi*, a *szabadkai* és a *zentai* művészbarátok is nagyszámmal tekintették meg — márpedig a hír a szakmában szárnyakon jár. Ugyancsak 1969 októberében Baranyikat Újvidék város *Októberi díjával* tüntették



11. Baranyi Károly: Bölény, 1968., fa

ki. De ezzel még nincs vége az év eredményeinek. Baranyiné Markov Zlata a Les Arts en Europe kiállításán Brüsszelben nyerte el a Belga Képzőművészek Egyesületének ezüstérmét már másodsor, Baranyi Károly két kerámiája pedig a párizsi X. Salone Internationale Paris-Sud nemzetközi képzőművészeti kiállításának a bronzérmét. S mindezt nem a nyílt vagy láthatatlan összehasonlítás eredményeképpen, mert Baranyiek energiájából erre nem futotta, s ízlésüktől is távol állt az ilyen módszer. 1975-ig kb. 120 gyűjteményes és 15 önálló kiállításon vettek részt. Szerepeltek Budapesten, Belgrádban, Szabadkán, Szegeden, Münchenben, Párizsban, Brüsszelben, Moszkvában, Leningrádban, Rigában, Tallinban, Zágrábban, Marburgban, Frankfurtban, Norvichben stb. stb. Baranyi művei kb. 35 államban találhatók és B. Markov Zlatáé is több ország múzeumban. 1970-ben is több kiállításon szerepeltek: Szabadkán három ízben és Párizsban. 1971-ben pedig újra Szegeden, 1973-ban a budapesti Ernst Múzeumban. A nemes anyag előnyét nem élvezhetik, mert hiszen nyilvános megbízást a második világháború után mindössze két ízben kaptak, anyagilag az sem valami jelentős. Márpedig a nemes anyaghoz pénz, pénz és pénz kell. De Baranyiek anélkül is dolgoztak, alkottak, viszonylag nagyon is szűkös körülmények között. Ismerve a jugoszláviai, s ezen belül a vajdasági művészeti viszonyokat, nem csodálhatjuk, ha nemes anyagból csak kevés alkotásukat tudták elkészíteni. Mindez a művészi értéket nem változtat. A műalkotás értékét nem az anyag adja, bár nem kétséges, hogy a megjelenés adta benyomást mennyivel előnyösebbé fokozhatja.

Az életmű kész: a Baranyi házaspár munkássága — egy magyar férfi és egy magyar lelkű szerb asszony életműve külön-külön és együtt is — olyan momentum, amit „zord idő” inná el nem ronthat, függetlenül attól, hogy hálásnak vagy hálátlanak bizonyul-e az utókor.

II.

Mi a titka Baranyi Károly termékeny munkásságának? Mint maga írja, pályája elején már azon törte a fejét, hogyan lehetne a *szoborkészítés időtartamát* meg rövidíteni. (A kerámiának a jugoszláviai művészetben nincsen olyan hagyománya, mint a magyarban. Képzőművészeti Főiskola is csak 1936-ban létesült Belgrádban, addig Párizsba jártak tanulni a művészek.) Baranyi idővel aztán a kerámiában szerzett tapasztalatait átvitte a szobrászat területére. Nem képlekeny anyagból készítette a vázlatot, a tervet, hanem részben tűzállóból, részben pedig samottlisztből. Ezzel ugyanis a munka nehezebben ment, viszont megfelelő szárítás után kiégethette, s máris kész terméket kapott. Ráadásul nemes anyagból. Így sikerült kiiktatnia egy sor közbeeső munkafolyamatot, nem kellett az anyagtartó eszközök és szerkezetek. Viszont ez az eljárás megkövetelte az előzetes tervezést, akárcsak az épületnél. S valóban, Baranyi az építészmódjára megrajzolja a tervet, rögzíti a méretdatákat, s aztán annak alapján indulhat a „kivittelezés”. A tervezés során úgy fogalmazza meg a szobor részeit, hogy azok, akárcsak a gép alkatrészei vagy az épület elemei összeilleszthetők legyenek, ragasztás, vagy csavarozás által.

Baranyi Károly festőnek indult és szinte észrevétlenül alakult át szobrásszá. Az izmusok tobzódásának idején évekig Párizsban dolgozott. S aztán: levonta azt a következtetést, hogy a forma tovább már nem bontható, s akár tudomásul veszi a társadalom, akár nem, a zűrzavar helyett formaszilárdulásnak kell bekövetkeznie. És teremtet magának egy újszerű jelrendszert, amely csak reá jellemző, miközben a lehető legnyilvánvalóbban „korszerű” is. Technika, építész, villamosítás, számítógépek ihletik őt a motívumok megválasztásában, azok jelképi rangra emelésében s a forma kialakításában.

Baranyiné Markov Zlata a hagyományos fölfogástól és anyagoktól jutott el az anyagok sokrétűségén keresztül a pop-ra jellemző „ócskavasig”, de mindvégig megőrizve költői kedélyét, lírai alkatát s az eszményi szépség

iránti olthatatlan rajongását. Ő is, Baranyi Károly is, arra példa, hogy a művész kezén minden anyag, a hulladék is arannyá változik, ha a tehetség *műalkotásra* fordítja erejét. A műtárgynak csak az ember számára van értelme. Olyan műalkotásnak van értelme, amely nem a természetet utánozza, nem is a gyermekrajz esetlegesét húzza magára takarónak, hogy a tehetség hiányát vele leplezze, hanem művészi elgondolást tartalmaz, szervezett, művészileg alakított terméke a született és képzett tehetségnek. Mert bármennyit vitázzanak is a művészet értelmén, bármennyire szétzúzzák is a fogalmat, kulturális vonatkozásban végül mégis csak az az érték, amit a holnap számára érdemes megőrizni.

Amilyen gyorsan alakult át Baranyi Károly festőből szobrásszá, aránylag olyan gyorsan alakult ki a reá immár végképpen jellemző formanyelv is. Kezdetben főleg Rodin hatása érződött rajta, jelölje annak, hogy az előzményekből indult ki. Ide tartoznak a plakettek: *Pankotai Farkas Béla* (1922), *Szüleim* (1923), *Pirandello* (1925), azután a *Krisztus feje*, az *Arnaut*, a *Tomislav király* és a *Dusán cár* szobra. — Az *Ikarusz* átmenet a gazdagon redőzött, feszesebben, kíméletben formáló, de még mindig robbanó erővel feszülő „neoklasszicista”, valójában azonban egy következő s végleges stílus kialakulása felé, amelynek első jelével az 1928-ból származó *Lőfej*-én (kerámia) találkozunk. Ahogy a sörényt mértányosan, fogazatszerűen rendezi, ahogy a fejet zárt, szinte egyenesszerű, fekvő háromszögbe nyújtja, már előrejelíti az 1962-ben formált másik *Lőfej*-et (samott), ahol a háromszöget összenyomja, ezáltal a ló feje fölfelé tömörödik, a szobrászati hatást pedig átfűrással fokozza. A két fej összevetése azt bizonyítja, hogy Baranyiban sokáig érelődött az a fölismerés, hogy korszerű művészetet hagyományos formakincsel nem lehet művelni. Az, hogy a nyílt szakítás sokáig váratott magára: a meghatározó körülményeknek irándó terhére. A pályázatok, a megbízások legtöbb esetben eleve megkötik a művész kezét, befolyásolják a művészi terv kialakítását. De bármilyen alaposan csinálta is azt, amit a környezet lehetővé tett a számára, előbb-utóbb tovább kellett lépnie, s mikor hazatérhetett Újvidékre, már a társadalmi viszonyok, az európai művészetben végbemenő forradalmak és a megérelődött tanulságok egyaránt bátorították a végső lépés megtételére. *Korszerű művészetet létrehozni a korra jellemző társadalmi és technikai adottságok értékesítésével, anélkül, hogy a megőrzésre érdemes műalkotás fogalmát földadná.* Engedte hatni magára a technika és az építészet világát, a benne megnyilatkozó tudatosan szerkesztő fölfogást, s ezen a nyomon indulva találta meg a maga formanyelvét. Mert azt vallja, hogy minden kor művészenek meg kell találnia a saját korára jellemző kifejező formát, legyen festő, zenész vagy szobrász.

Nézzük meg közelebbről *Oroszlán* c. szobrát (1968). Mivel ez az állat főleg Afrikában él, azon a vidéken, ahol a Nap a leghosszabb ideig süt, közvetlenül adódott a kapcsolat: az oroszán fejét Napnak ábrázolta, a sörényt pedig a napkorongból kiáradó sugaraknak, amiket azonban a művész a szerkezeti arányoknak megfelelően határolt el. A Napkorong közepében képezte ki a szemet, az orrot, tehát az állat pofáját, s ezzel az áttétellel vagy elvonatkoztatással magyarázatot nélkül is tökéletesen fölkelte az oroszán képzetét. A többi már magától következett. A test maga is olyan, mint egy gépezet. A nézőt a külső megjelenés érdekli, mert hiszen annak alapján látja annak, amit lát, ami az voltaképpen. Az oroszán teste tehát gépre emlékeztet, természetesen olyan gépre, amely külsejével az oroszán elnyúlt testéhez hasonló. Az oroszán fegyvere a láb, gyorsaságát ez biztosítja, ezzel ugrik áldozatára. Mi a gyorsaság jele korunkban? Sok minden, legmagátólértetődőbben a kerék, akár az autóé, akár a gyorsvonaté. Az állat combjai, mellső és hátsó lábai helyére Baranyi ezt az erőt és gyorsaságot kifejező kereket állítja, s magát a két kereket olyan talpazatra, ami az állat fekvő lábai képzetét is pontosan fölkelte. Az illúzió tökéletes, amellet a formai megjelenítés egyéni, tudtommal senki másra nem jellemző.

Baranyi nemcsak a gépet kapcsolta össze az emberrel és az állattal, a technika eszközeit emelve embert és

állatot idéző alkataiban a jelkép rangjára, hanem az építőipar gigantikus eszközeit is. Az építészeti és a szobrászat kapcsolata nem erőltetett, hanem magától értetődő úgy, mint ahogy természetes egy magasház, torony vagy pengeház, kevés külsőleges eszközzel tölteni be az épület térrendező szerepét. Ilyen értelmű hatás látszik a *Bizánci aszkéta* c. művén. Baranyira jellemző, tipikus megoldás, de nem merev alkalmazása az építészeti és a szobrászi látásmódnak. Az alakhoz a talapzat elválaszthatatlanul hozzátartozik, annak szinte szerves része, mint a földszint az épületnek. A széles peremű, kör alakú glória keretezi az átfúrt szemeket, amelyek szabályos kör vagy ha úgy tetszik kerék alakúak. A megnyúlt egyenes orr mint az épület külső falán megjelenő liftakna metszi ketté az alkotást szabályos két félre. Háromszögletű, egyenletes vonalakkal karcolt, mégis simának tűnő, díszítő hatású drapéria fogja össze az alakot. A bajusz és a szakáll között mesterien érzékelteti az ajkakat, a fogakat s mögöttük a nyelvet. A keskeny, oszlopszerű orr a szemek között a homlokot érintve bizánci kettős keresztben végződik. A szemek szimmetrikus körök, a szemöldökök ugyanúgy félkörívesek.

De az építkezés, a gépi civilizáció korszerű eszközei közvetlenebbül is érvényesülnek Baranyi műveiben.

Földünket lassanként úgy népesítik be a traverzek, távvezetékek, csőrendszerek, mint az utak menti fák. Emelöket látni az építkezéseken, kikötőkben, rakodó-állomásokon, olajmezőkön, utcai lámpák cseréjénél, tisztításánál, úgyszólván mindenfelé, amerre járunk-kelünk. Baranyi számára kézenfekvőnek látszott, hogy az emberi és az állati test kifejezésekor ezeket vegye eszközül. A testet, a tagokat géprészek és traverzek módjára mintázza (*Doboló, Lány virággal, Totem, Tavasz*). Sohasem vonatkoztatja el a fölhasznált kész elemeket a valóságtól annyira, hogy azok rejtvénytől fantasziaképpé zsugorodjanak, amit csak a címadás segít megérteni. Baranyi Károly *Tavasz* című 3,20 cm-es szobrát (1970) vashulladékból, rugókból, fogaskerekekből, dugattyúból készítette az 1970-es szabadkai kiállításra. A figura traverzes karjában virágot tart. Ez az ellentét a lelketlen anyag (vas) és érzelmét kifejező virág között igen hatásos, ugyanakkor hangulatilag elgondolkodtató, aminek oka bizonyára az alak alsó testének a felsővel egyenlően súlyos tömegű megfogalmazása. — *Kakas* (1970) c. kerti szobra kukoricamorzsoló dugattyúkarjából, fogaskerekből (fej) s egyéb vashulladékból készült. A lábakat vaskerekek alkotják. Az illúzió tökéletes. A „szobor” cinóber (minium) színű és kb. 130 cm magas. Többek közt ez a leplezetlen emberi tartalom választja el Baranyit idevágó műveiben a hasonló elemeit fölhasználó kubistáktól, konstruktivistáktól, futuristáktól, egyszóval az „izmusok” híveitől és képviselőitől, akiket ő párizsi éveiben közvetlen közelből ismerhetett meg.

A villamosítás, az erő és számítógépek világában élünk, s ennek következményeit a gondolat szobrászi kifejezésében szintén tudomásul kell venni. A kérdés megintcsak az, hogyan lehet e két technikai terület eszközeit az emberi tartalmak kifejezésében úgy értékesíteni, hogy a látvány emberi léptéke kárt ne szenvedjen.

Baranyi a saját szobrászatát „neokonstruktív tér-szobrászatnak” nevezi. *Ádám és Éva* c. műve (1960) sík felülettel készült, mögötte teret megbontó leveles fát látunk. A két alak a gépkorszak stílusára jellemzően „stilizált”. A lombos fa más — plasztikus — értelemben az, ezért nincs köze a szecesszióhoz, mert formavilága élesen elüt azétól. Hacsak azt nézzük, hogy növényi elemek érvényesülnek itt is, meg a szecesszióban is, akkor támadhat e művészi irányzatra utaló képzetársításunk. De Baranyit még ilyen rokonító értelemben sem lehet a szecesszióval kapcsolatban említeni. A látszat, a fölületes képzetársítás egyszerűen a bibliai mítosz természeti hátterére utal, s egyáltalán: embernek a természeti környezethez való kapcsolatára, nem pedig a burjánzó vonallal való játékra.

Nincs köze Baranyinak a klasszikus konstruktivizmushoz, és a kubizmushoz sem. Ma már a fogalmak határa annyira kitágult, hogy sokszor az az ember nézete: nem is igen használhatók fedőszavaik, mert

mindenki mást ért rajtuk. Baranyi Károly esetében annyira kétségtelenül eldönthető, hogy valóban nincs köze hozzájuk. A tárgyat nem bontja föl és nem vetíti egymásra a részleteket több nézőpont szerint. Mértani elemeket használ ugyan, de nem azért, hogy azokat egymásra ömlesztve, a tárgyat, a motívumot megfossza önmagára jellemző valóságától s elvonatkoztatva a néző számára talánnyá silányítsa. Nincs köze a régi konstruktivistákhoz (É. Liszicky, V. Tatlin, A. Pevsner, A. Archipenko) sem, mert Baranyi egészen más világnézetből és egészen más formai megfontolásokból indult ki s jutott el önmagához. Nála nem a formák mértaniságára esik a hangsúly, e formák különben is régóta használt elemek, amiket nem a XX. sz. egyik-másik művésze talált föl és kezdett alkalmazni. Ugyanez áll a szerkezetre is. Baranyira nem a képzőművészeti konstruktivizmus hatott, hanem korunk gépi világa.

A teret és síkot Baranyi is figyelembe veszi, hisz szobrai a tér, a természeti környezet számára készülnek. Az átfúrás, az átlukasztás, a kivágás, a negatív formákat azért használja, hogy ezzel, az így keletkező „clair obscura”-rel erőteljesebb plasztikai hatásokat érjen el (*Tengeri hal, Hal, Lány-fejek*). Míg Moore-nál és követőinél ezek a negatív formák a természet „vak” játéka által kialakított formákra emlékeztetnek, Baranyinál mindenütt érezni a rendező mérnöki tevékenységet, a szó József Attila-i értelmében vett művészi alkotómódszert. Mert ha még oly szép plasztikai viszonyokat lehet is kialakítani a klasszikus domborművek felületein, ez Baranyit nem elégíti ki, ezért veszi igénybe az átfúrás, lyukasztás. Hogy a felület anyagvesztéi részeit stilizáltan, síkszerűen oldja meg, ez egyik sajátja művészetének.

Baranyi *realista* mester. De milyen értelemben — ez a kérdés. A ma formanyelvén, a ma eszközeivel és tárgyi kellékeivel az, azonban mindez nem lenne elég, ha nem adna művészi koncepciót s ha nem a kor lényeges vonásait fejezné ki művészi áttétellel. Nem mintha a művészetnek csak az volna a kötelessége, hogy híűn tükrözze korát, de az sem kötelező mindenre, hogy elszakadjon tőle. Hanem az, hogy alkotómunkáját a maradó érték színvonalán végezze. S ha korát fejezi ki, akkor nyújtsa abból a lényegeset, a jellegzetest, a fontos emberi tartalmat a művészi kifejezés szintjén. Baranyi Károly művészetének éppen ez a lényege. A realizmus az ő művészetében nem valamiféle „izmus”, hanem egyszerűen a kor magátólértetődően normális művészi létformája. A legközérthetőbb nyelvezet azok számára, akik a kor érzületvilágával egyidejűek. Nem azért, mert nem értik a tegnapi ízlést, hanem mert tudják, hogy a tegnap nyomában a mában élnek, s a holnapot készítik elő.

Gyakran kapcsolják némely stílusjegyet az ikonok művészetéhez anélkül, hogy ezt a „hatást” csakugyan annak lehetne minősíteni. A fejek Baranyinál általában kicsinyek, de nem gumószerűek. Kicsinyek, mert hiszen a gondolkodás, az értelem szerve, kis helyen elfér, s hozzá képest hatalmas kiterjedt apparátust képes mozgatni, amiben viszont a kéznek jut a legfontosabb szerep.

Átsüt művein valami gyermeki, de nem a gyermekrajzokra jellemző naivitás, hanem valami a gyermek romlatlan tisztaságából, a világra rácsodálkozó nyíltságából. Művészte joggal kapta az *optimista* jelzőt.

Szobrai színezi. Nem mintha nem tisztelné az anyag természetadta színét, de a művész alkot, teremtve alakít, ez hozzátartozik a szó fogalmához, a formáláshoz pedig az is, hogy ne elégedjék meg a természetes színnel. Meggyőződése, hogy a színezéssel, ha kellő érzékkel végzik, csak nyerhet a szobor. Sem a patinázás, sem a festék nem ismeretlen a szobrászművészetben. A régi görög szobrokat is festették, a középkoriakat is. Az eredmény a fontos, akár festik a szobrot, akár nem.

Anyagai elsősorban a kerámia, az égetett samott, glazúrozva, és a fa. A szünetes, nem vetemedő szintetikus fa, a pozdorjalemez, amit az idő viszontagságai ellen impregnál, patinázza, hogy ellenálljon a hőingadozásnak.

Ez a szobrászat, azt hiszem, eddig egyedülálló a maga nemében. A gépi civilizáció termékeit mások is fölhasználják „képek” és „szobrok” konstruálására, de azok

végül is legtöbbször valóságos gépi konstrukciók másolatai, s nem képek és nem szobrok. Kassák Lajos 1922-ben Bécsben megjelent művében, az *Új művészek könyvé*-ben ilyen gépi szerkezetek egész sorát reprodukálta Leger-től, Tatlintól... Baranyinál azonban, mint láttuk, egészen másról van szó. A gépalkatrészek és a geometrikus alakzatok humanizálódnak, állati fejekké, szarvakká, szájjá, a csövek orrlíkákká, szemekké, a traverzek emberi karokká, lábakká, törzsekké, a fogaskerekek, a küllők sörénnyé, hajzattá alakulnak. Nem gépi monstrumokat hoz létre, hanem emberiesíti a technikát a műalkotás javára. Formavilága világnézetéből következik.

Noha tudtunkkal Baranyi Károly művészete semmi máshoz nem hasonlítható, vajon ez azt jelenti, hogy semmi sem kapcsolja a hagyományhoz, a múlt értékállományához? Baranyi Károly azt vallja, hogy légüres tér sehol sincs, legkevésbé a kultúra történetében. Miért kellene fölírni a szobrászatban a tömegek egyensúlyát, aminek lértelhezatala művészi tehetséget követel meg? A termélységet, ha azzal növelhető a műalkotás értéke, mert gazdagabbá válik általa ott, ahol reá szükség van. Az arányokat, ha föllép irántuk az igény, a kompozíciót, ha a rendezés elve létét megkívánja? A kor a világos, gyors áttekintésekre tör, nincs idő a fölösleges fejtöresre, az anyag, az arányok, a tömegek, a mozdulatok, a részek világos, értelmes elrendezése ezért nem fényűzés, ami fölösleggé válhatna „modern” műalkotás címén. Tehetség kérdése, ki mit bír ezekből megvalósítani. Ha nem képes rá, és csak „kísérletezik”, maradandóságra törő alkotó azt *teremtő* művészetnek el nem fogadhatja.

III.

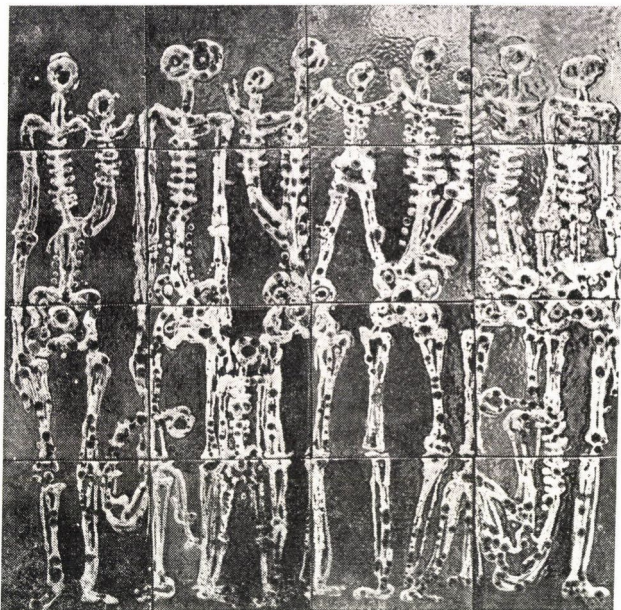
Baranyiné Markov Zlata lehellestfinom líraisággal és ugyanakkor mentesen mindenfajta elfogultságtól — megírta férje, Baranyi Károly monográfiáját. Benne az ember zaklatott élete és a nehézségek ellenére létrehozott mű, az egyén sorsa és a kor képe egyesül a legnemesebb ötvözetben. Íróként mutatkozik be ebben a művében, nem is csak mint művészeti író, hanem a szépíró erényeivel gazdagítva művészlénye sokoldalúságát, anélkül, hogy a „bőség zavarát” keltené. Mert ha az elhagyás a stílus művészete, akkor Markov Zlata műve annak iskola-példája.

Ha Baranyi Károly szobrászata értelmes, racionális művészet, még ha néha irracionál is tartalmakat fejez is ki, ha rendet és derűt visz a gépi civilizáció zűrzavarába, vele szemben *Baranyiné Markov Zlata* kilép belőle, át a természetbe, attól s a szív sugallataitól hagyja magát befolyásolni. Párbeszéde a természettel így is a ma emberé, aki számot vet a dolgok hiábavalóságával, de ebből nem az élet ellen, hanem éppen az élet érdekében von le tanulságokat, még ha a történelmi tapasztalatok birtokában nem táplál is álomvilágot, hiú reményeket. Az élet értelme maga az élet. Ha embernek születünk, formáljuk magunkat igaz emberré, őszinte lélekke, nem azért, hogy kitárulkozva kiszolgáltatassuk magunkat az ellenségnek, bárki és bármi legyen is az, hanem hogy minél többen megmaradhassunk becsületes, tiszta szívű embernek és művészeknek.

Poétikus és elégikus — ezek a jelzők jellemzők reá, de nem romantikus értelemben, hacsak nem a „biromantika” újszerű értelmében, az élet féltő szeretetét értve a kifejezésen. Mert nem romantikus lélekre vall-e így szeretni és becsülni az életet, szemben az azt tékozló romantikával, amely szertelen módon még azt is programjává avatta, ami a művészi híján rút s éppen abban lelte gyönyörűségét, ahogy Madáchnál olvassuk.

Őszi napsütés — két idős anyóka, akik szunyókálva élvezik az őszi verőfény utolsó meleg sugarait, mint akiknek már csak ennyi öröm jut az életből, megbékélten, elkészülve — az elmúlásra. A felület színe is a hervadás-hoz illően zöldes-szürkére patinázott. A ruházat-részletezés nélküli, teljesen leegyszerűsített, illően a korhoz, amikor a lélek már túl van az evilági hívságokon.

Csontvázak — (1967) kerámia. Haláltánc vagy Csontvázak tánca is lehetne a címe, mintegy ellenpólusa-



12. Baranyiné Markov Zlata: Csontvázak, kerámia
91×89 cm



13. Baranyiné Markov Zlata: Verébszálloda, kerámia,
67×92 cm

ként Baudelaire A földműves panasza c. versének, ahol a paraszt attól fél, hogy a sár is hazudik, és ott is kemény munkával kell majd véresre gyötörnie magát. Nem, ez a mű valóban a teljes megsemmisülés képe, amikor a vég-enyészhet hírnökeként csak zörgő csontok maradnak,

azok is áttörve. Nagyon mélyre láthatott az emberbe és az életbe az, aki így tud szembenézni az elmúlással.

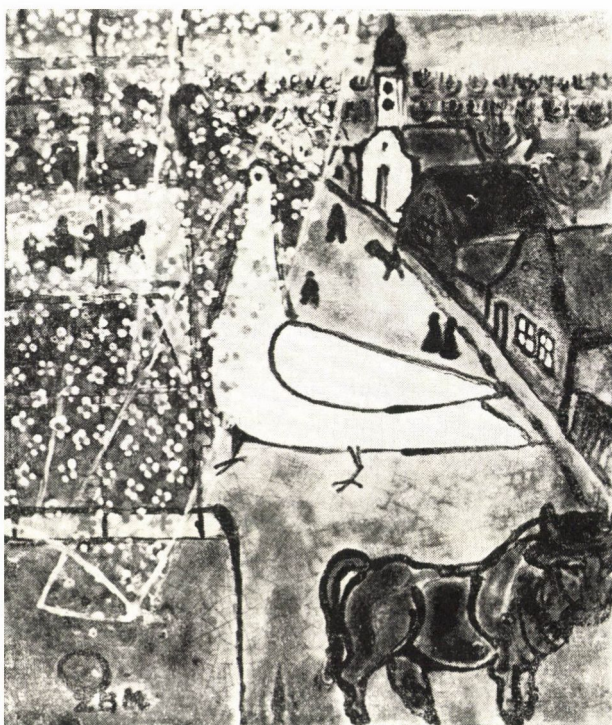
Markov Zlata egy 120×100 cm nagyságú kerámia domborműve a bégaszentgyörgyi pravoszláv templom bejárata fölé került. A relief zöld müköből készült, és Szent Györgyöt ábrázolja.

Az élet folyik tovább — (1967) — egy halott nő lábánál madár a fészében fiókáit eteti. Bizarrr gondolat, de az élet elpusztíthatatlanságának jelképe is lehet, s talán a zsúri — Brüsszelben — erre gondolhatott a művészi megformálás mellett, amikor a „Les Arts en Europe” rendezőse és bírálóbizottsága ezüstéremmel jutalmazta.

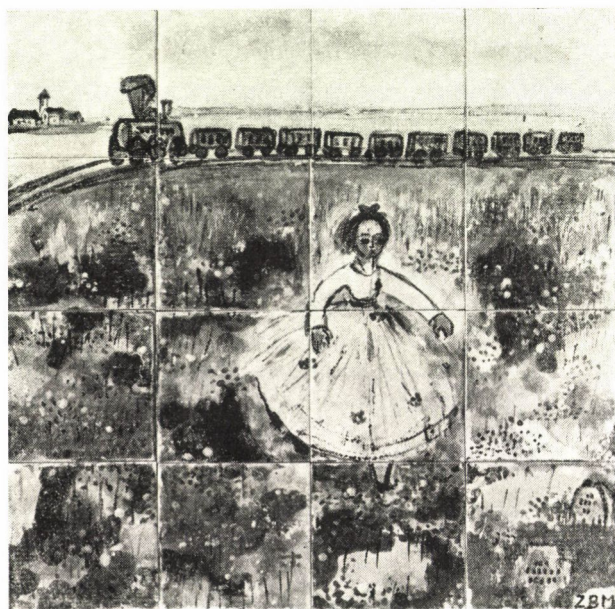
Szénagyűjtők c. vasszobra (1970) az élet derűsebb oldalát érinti. 220 cm magas, hárommalakos kompozíció. Elmúlásra ítélt, kimustrált szögletvasakból, csövekből és elhasznált vasvillákból készült. Cinóber és terrakotta vörös keverékével festette be, egyenletesen és igen jól hat. A sokágú vasvillák mozgalmassá teszik az alkotást és derűs hangulatot árasztanak. A lányok, mintha táncra akarnának perdülni a jól végzett munka örömétől, vagy éppen most indulnak jókedvvel a gyűjtésre — mindenképpen vidém, muzsikás hangulatot keltenek az alakok.



14. Baranyiné Markov Zlata: Emlékezés a falumra, kerámia, 1972, 28×32 cm



15. Baranyiné Markov Zlata: Anyám olyan szép volt, mint egy karcsú fehér galamb, 1972. kerámia, 28×32 cm



16. Baranyiné Markov Zlata: A „jókedvű” kis vonat, 1973. kerámia



17. Baranyiné Markov Zlata: Hosszú az út, A kavics-sorozatból, samott és terrakotta

Lehetetlen nem idézni az újvidéki Pap Józsefnek e három „gráciára” költött — erős érzelmi ellentétektől feszülő — nagyon találó versét:

Mert vak voltam és kezem ügyefogyott
Méltó szavakért gyöttröm a nyelvem
Ó Zláta asszony!
Rozsdás bordák rácsok kerekék közül
kiszabadítottál három gráciát
Napfény zenél vasvilla-ág húrokon
Égi suhogás árad a térre
Vasvillaág-szárnyú angyalok szózata
A halhatatlanságról

(Némán is dalolnak a szénagyűjtőlányok)

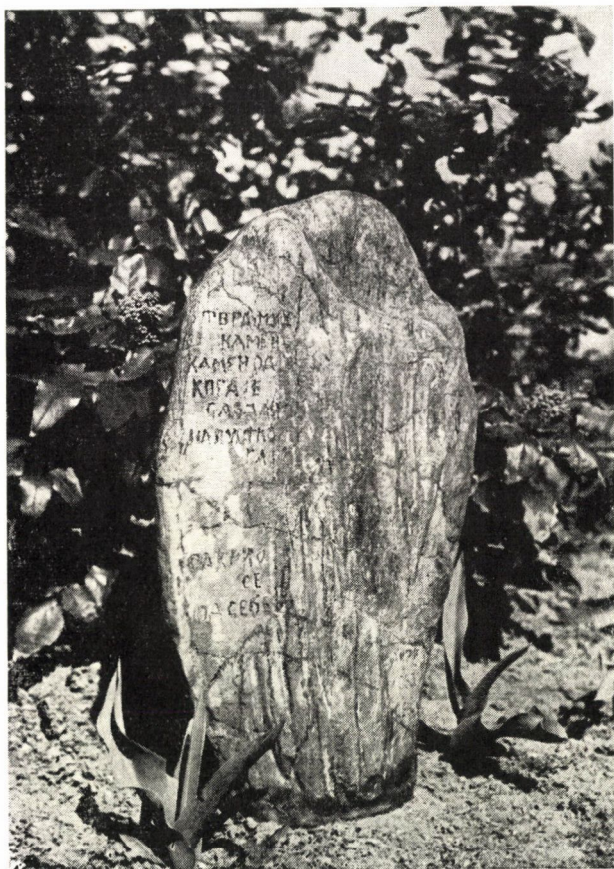
Kétrét görnyedté az ócskavastelepen
Rémisztő kép az elmúlásról
S íme érintésedtől a rozsdá lemállott.

Kerti szobor (1970. 105×105 cm) homokkő utánzatú műkő, s tulajdonképpen teret mozgató kerti plasztika. Jól hatna egy 20–25 cm magas, keskeny talpazaton, zöld pázsiton, távolabb a háttérben magas növényzettel.

B. Markov Zlata szereti az öreg köveket, mert tiszteli a természet munkáját. Nagyon ritkán fordul elő, hogy változtatás nélkül veszi át a talált követ. Néhány ígyszerű örökmondást vés rájuk, s így állítja föl természeti környezetben (*Emlékezés Ady Endrére, Emlék Vasco Pópa soraival*). — *Kavicsorozatával* érzékelteti az ember formálódását, százezernyi év alakító hatását. Ahogy elindul egy-egy szikladarab, aztán sodródik, kopik, alakul, gömbölyödik, tehát alkalmazkodik a körülményekhez, hogy végül a lényeg az egész látszat életből, a lélek mélyrétegeiből éppen hogy csak előderüljön, elő-



19. Baranyiné Markov Zlata: *Árvák, samott*



18. Baranyiné Markov Zlata: *Vasco pópa emlékére, kő*

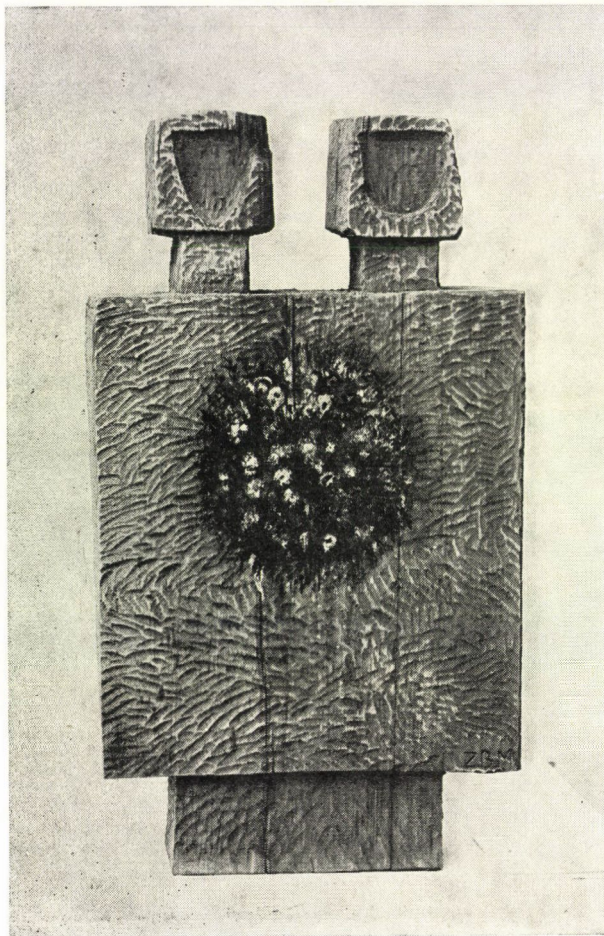
pislákoljon — ezt az emberi sorsot példázza a kavicsorozata a maga tömör anyagával.

Tudjuk B. Markov Zlatáról, hogy férje mellett lett szobrász. Az újvidéki iparművészeti iskolában ő alapította meg a kerámia-szakot és éveken át vezette. Kerámiáival aratott hazai és nemzetközi sikereket, azok révén nyerte el a nemzetközi kitüntetések egy részét, mint a vajdaságiakat. Még hozzá a legnehezebben kivitelezhető anyaggal, a népi majolika festéssel készült lapjaival.

Kisebbségi méretű kerámia lapjain is a szív hangjai szólalnak meg, a régi fiakker vagy a bánati falvak népi világát



20. Baranyiné Markov Zlata: *Őszi verőfény, patinázott gipsz, 125×55×13 cm*



21. Baranyiné Markov Zlata: Csak az emléke maradt meg, 1974, hársfa 68×36×10 cm

idéző, lelket mozgató feszületeinek láttán. Legújabb kerámia-sorozatával a lelkében élő egykori Bánátnak állít emléket. A címek a századforduló romantikáját idézik. Valójában nagyon is elevenbe vágó emlékképek ragyognak föl a lapokon, a szeptemberi búcsúzó (Juhász Gyula) hangulatában. E sorozat *Emlékezés a falumra*

címet viseli s lapjai egy lélek történetéről vallanak. „A falu ébredése” a gyermekkort idézi, — „Az enyém volt a rét minden virága” — az ifjúságot, — „Édesanyám olyan szép volt, mint egy karcsú fehér galamb”, valamint az „Édesanyám a ravatalon” c. lap a korán elvesztett édesanyját siratja. — „A véres kasza” azt a gyerekkori emléket idézi, amikor apja kaszája levágott egy, a fűben megbúvó fűjecsét, ezen a lapján az ártatlan élet pusztulásának állít emléket.

Mindenestül pedig egy elsüllyedt világnak. B. Markov Zlata még látta a régi Bácska és Bánát ragyogását, akire még eleven valóságként hatott az, amit „európai kultúra”-nak hittek a legjobbak, s aki azóta világkatasztrófákban élte át az emberiségre rászakadó éjszakát két világháború borzalmaiban. Joggal összegezi hát filozófiáját, gyakran szomorú, néha csak elégikus hangulatú műveiben. Ezek bizonyítják, hogy megőrizte a szív és a lélek nemességét olyan világban, amelyben e két szónak egyre kisebb a gyakorlati szerepe. De törődhetik-e az igazi művész azzal, ami múlandó, ha az örökkévalóságnak dolgozik?

A hegyi patakok üdítő vizére emlékeztető tiszta líra B. Markov Zlata művészete.

Baranyi Károly és felesége, Markov Zlata egymástól különbözve, mondhatni ideálisan egészítették ki egymást. Baranyi lényegében derűs lélek, műveiben is fogékony a humorra. Törhetetlen derűlátásának megvolt az alapja: tehetsége és lelki ereje tudatában úgy ment át az életen, jólétben, szegénységben, fronton katonaként, szökevényként, betegen és egészségesen, mint aki bizonyos benne, hogy őt nem fogja a golyó. 80 év küzdelme és életkedve, ereje, szeretete ezt bizonyítja.

Markov Zlata lírai alkat, halk szavú, mélyre látó kulturált lélek. Határozott, ha kell, de alapjában az őszi hangulatok elégikus hangú költője, aki nemes méltóságérzettel a dolgok fölé emelkedve törölte le azt a sarat, amivel időnként beverték a művészet löcsiszlárai.

A Baranyi művészházaspárt megismerve még inkább érezzük, hogy a mai társadalomnak nemcsak művekre, hanem olyan emberekre is szüksége van, akik, mint Baranyiek, valóban emberek az embertelenségben, oly korban, amelyben a kicsinyesség elől kitérni egyre nehezebb. Kialvó lelkű korunkban, mert sajnós, letagadhatatlan jelek igazolják borúlátásunkat, azt találták meg, ami a legnagyobb hiánycikk emberben és művészetben: a megmaradó értéket fölmutató emberit, a „vox humana”-t, műben, emberben, a szónak nem egyoldalúan értelmezett ideológiai-politikai jelentésében.

Szij Rezső

IRODALOM

1. Baranyi Károly: Ikarosz szárnyain. Újvidék, 1970. 101 l.
2. Baranyiné Markov Zlata: Vergődés. Farkas Béla napjai. Újvidék, 1971. 75. l.
3. Gajdos Tibor: A csillagos homlokú. Hangya András életútja. Újvidék, 1970. 56 l.
4. Szij Rezső: Kettős arckép egy önéletrajz tükrében. Tiszatáj, 1970. 8. sz. 186—189. l.
5. Szij Rezső: Baranyi Károly és Markov Zlata kiállításáról. Alföld, 1971. 9. sz. 101. l.
6. Szij Rezső: A Baranyi házaspár kiállításáról. Magyar Szó (Újvidék), 1971. okt. 23.
7. Szij Rezső: Baranyi Károly és Markov Zlata. Bp. 1972. Kulturális Kapcsolatok Intézete, 28 l.
8. Szij Rezső: Újvidéki magyar művész útja. Forrás, 1973. május—június 75—80. l.

A Kis-Küküllő mente és az ún. erdélyi Sóvidék külföldön is ismert grafikus- és festőművésze. A Maros megyei Makfalva (Ghindari) községben született 1923-ban. A marosvásárhelyi Ref. Kollégiumban Piskolti Gábor rajztanára figyelt fel először tehetségére. Édesapja korai halála után a józan megfontolás azonban azt diktálta, hogy gyakorlati pályát válasszon, ami majd megélhetését biztosítja. Így 1945-ben a kolozsvári Jog- és Közgazdasági Egyetemre iratkozott, de a művészet iránti szeretete is mindinkább fokozódott. Pályájának, egyéniségének további alakulásában döntő hatású, hogy komoly művésztszráságba került. Gy. Szabó Béla, Ferenczy Júlia, Brós Irma, Szervátiusz Jenő és László Gyula biztatására megszakítva közgazdasági tanulmányait, 1949-ben a kolozsvári Ion Andreescu Képzőművészeti Akadémiára iratkozott be, s 1955-ben Miklóssy Gábor osztályán a festészeti szakot végezte. Majd rövidesen az ottani Képzőművészeti Szövetség tagja lett. Sok elismeréssel, biztatással elhalmozottan szülőföldjére vonult vissza. Azóta is Makfalva, Szováta, Erdőszentgyörgy, főleg a hármásfalusi Csókfalva, ahol gyermekkorát töltötte, kedvenc tartózkodási helye. „Kimondataatlanul szeretem — írja — a földjét öntöző Kis-Küküllőt, pusztuló malomárkát, a drága, jóltermő mezőit, az odakélő hegyeket, szorgalmas, kemény népét.”

Kusztos művészetének kiteljesedése során mindinkább azonosult szülőföldjével, ez óvta meg őt attól, hogy más festők hatása alá kerüljön, mert ő az otthonhoz akart idomulni kifejezőeszközeiben is. A Küküllő mentén dolgozik több mint két évtizede, ami így életformát és stílust is jelent számára. Szováta lakik, felesége K. Szász Piroska a Jagamas János melletti első moldovai csángó népdalgyűjtés munkatársa, a kibédi népballadák lejegyzője s egyben, mint zenetanár működik. Lassan és szívós kitartó munkával felépítette Kusztos a maga sajátos világát. Nem rajzol sohasem emlékezetből, mindig a való életet figyeli. Reggel korán indul hazulról, már a felkelő nap fényénél vázlatot készít. Egyszer a Bucsiban, máskor a szomszédos domboldalakon tűnik fel. A gyalakutai hőerőmű, annak munkásai, szövetkezeti dolgozók, régi falusi utcák, házak, a szováta Sóhegy, a Küküllő menti tájak, magányos fák, földbe kapaszkodó gyökerek képeinek témái.

Művészetének kezdeti korszakában az olajfestés is jelentős szerepet játszik. Évekkel ezelőtt több portrét festett munkásokról, kiváló falusi dolgozókról, s ezeket a környék művelődési otthonaiban állították ki. Kedvenc témáiról egész sorozat képet készít, így a Kaszások c. alkotásából is. Különösen figyelemre méltók elmélyült önarcképei. Kudzsírban freskót fest 1960-ban, s néhány fametszetét is ismerjük. A festői eljárásokat azonban nem érzi annyira sajátjának, mint a kevés szóval sokatmondó grafikát. Méltatói is egyöntetűen vallják, hogy Kusztos ízig-vérig grafikus. Gondosan követi a híres ókori mondást — nulla dies sine linea. A rajz számára művészeti gyorsírás, termékeny barangolásainak idején.

Akkor is sokat rajzol amikor 1962 és 1965 között az Erdőszentgyörgyön létesített kerületi múzeumban

muzeológusként működik. Közben a kolozsvári Képzőművész Szövetség megbízásából tanulmányutakon gazdagítja ismereteit. 1961-ben a Szovjetunióban, 1969—70-ben Csehszlovákiában, Magyarországon, majd 1971-ben a Szovjetunió közép-ázsiai köztársaságaiban jár, ahol az ázsiai művészet fantáziagazdag alkotásai hatnak rá különösképpen. Szívesen látogatja a hazai művésztelepeket is, így egyik nyáron Medgidián dolgozik, ahol Iser, Lucian Grigorescu s általában a román piktúra festői megoldásaival ismerkedik. A nagybányai s a gyergyószárhegyi művészkolónia ismét más szint jelent számára.

Alkotásra azonban szülőföldje ihleti. Képeit szemlélve nyomon követhetjük útjain, útkanyarokban, falvak közepén, az erdő szélén vagy akár egy kopár hegyháton, egy egyszerű bokor, vagy magányos fa mellett. Nemcsak felfelé néz a dombok lábától, hanem fentről



1. Kusztos Endre: Gyökér



2. Kusztoz Endre: Föld

is áttekinti az egész tájat. Kikeresi a kellő motívumot, személyes vallomásra alkalmas részt a természetből. Korán rabul ejtették az erdők, a fák. Áprilyval vallja:

Engem az erdő véd s szeret,
utaimon erdők kísérték:
bükkök, gyertyánok, éterek,
tölgyek. Fenyők is. Égig értek.



3. Kusztoz Endre: Kaptató

Később is egyre mélyebben érzi az élni akaró fákkal való kapcsolatát. Csodálja a görcsösen földbe-sziklába kapaszkodó-fogódzó gyökereket. Alkotásaiban valósággal lélegzenek, éreznek, gondolkodnak. Bartis Ferenc az Új Élet c. folyóiratban egyenesen „A gyökerek balladája”-ról ír.

„Szeretem a természetet” — hangoztatja Kusztoz gyakran. „Nemegyszer kemény téli időben napokat töltöttem a Bucsín tetején, egy útkapará elhagyott, fűtetlen kunyhójában laktam. Egész nap az erdőt láttam, vázlatokat készítettem.” Helyesen írja Beke György, „Kusztoz úgy vélekedik, hogy fákkal, kövekkel, erdőségekkel mindent kifejezhet a való világból és a lélek belső titkaiból. A maga lelki viharzását és békeségkeresését, a kívülről jövő impulzusokat, a velük való azonosulást, vagy a védekezést ellenük, mindent kifejezhet a természet képeivel, csak éppen bele kell néznie léleklátó szemmel és a természet megnyílik kitárulkozik.”

Különös érzéke van a természeti erők által alakított nagy változások megőrkítésére. Így a 70-es évek árvízének döbbenetes hatására, amikor szovátai lakása háromszor is víz alá került, készült egy sorozat képe a faluban és a természetben végbement pusztításról. A vihar után, Áradás, Gyöker, Torlódás drámai hatású



4. Kusztoz Endre: Erdőrészlet



5. Kuszto Endre: Fenyők a sziklán



7. Kuszto Endre: Kimenő



6. Kuszto Endre: Magány



8. Kuszto Endre: Patakmeder

alkotások. „Úgy kerestek utat nálam is az indulatok, érzelmek, mint mikor a víz minden gátat áttör” (Marosi Ildikó: Kuszto Endre szaggatott naplója c. cikkéből a Hét c. újságból.) Erre az időre emlékeztet néhány olyan grafikája, mint egy szélverésben ide-oda tántorgó, de gyökereivel a talajba kapaszkodó fa, egy szekérnyom eső után a felázott úton, egy kis ház a falu legszélén, már-már kitaszítottan, egy letört ágú tölgy beszédesen csonkos volta. A Magány c. szénrajza, amelyen egy megtépázott lombú fát látunk, a küzdelemben magára maradt ember lehetséges jelképe. „A fát övező térség mintha heves harcok nyomait viselné. Föléje emelkedik az ágaktól csaknem teljesen megfosztott törzs. Alakja szabálytalan, kusza vonalakban rajzolódik az égre.” (Ifjúmunkás c. lap 1975. 37. sz.) Rajza a természeti látvány hatására fogant gondolatok expresszív erejű közvetítése.

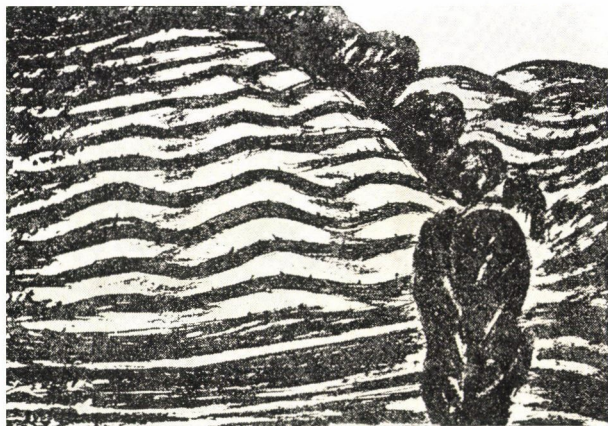
A hármásfalusi meghittségben alkotott szén-, olaj- és pasztellképeiben felfedezzük „Kuszto Endre emberarcú tájait, ahogyan Koch Mária a Vörös Zászló c. újságban írja. Az annyiszor bejárt Kaptatót, a Kime-



9. Kuszto Endre: Erdő széle

nőt, a Fehér falakat, Kaszásokat — ennek az egész vidéknek ember és természet alkotta egységét. Kuszto művészetében a tájnak ez az ellenállhatatlan vonzása, a táj, mint elsődleges élményforrás a magyarázata annak, hogy műveinek java része természetélményből születik. Képzeletében még nincsen a kép, amikor munkához lát, hanem a látványt mind jobban „átírja” érzésének megfelelően. Illik rá Cézanne mondása: „Úgy kell megörökíteni, ami előttünk van, hogy benne legyen minden, ami körülöttünk történik.”

Nem az atmoszferikus jelenséget tárja elénk, az optikai megfigyelésnél több, mélyebben elgondolkoztató eredményeket. A kifejezés érdekében vonalai hol erőteljesebbek, hol teljesen elhalkulnak, vagy foltta széle-



10. Kuszto Endre: Kötött oldal



11. Kuszto Endre: Föld

sedve járulnak hozzá a művészi előadáshoz. Néha bonyolult, kusza vonalak rengetegéből fejlődik a jellegzetes részlet, a szinte megszemélyesített házcsoport, máskor meg tiszta vonalvezetéssel fogalmaz.

Kuszto Endre budapesti kiállítása alkalmával 1972-ben a Nemzeti Galériában Turcsány Zsuzsa a Művészet c. folyóiratban a megjelenítési forma alapján csoportosítja a művész szén és pasztell képeit, mivel nem különálló alkotóperiódusok eredményei. Képei között a reális megjelenéstől az absztraháló egyszerűsítésig találunk



12. Kuszto Endre: Faluszéle

példát. A közvetlen környezet megörökítésével, a táj adta valóság visszaadásával, lényeges vonásainak erőteljes hangsúlyozásával találkozunk például Hazatérés, Kaptató, Havasi táj stb. c. képein. Más lelkiállapot szülőttei, mint címük is tanúsítja, a Kidőlt fa, Fenyők a sziklán, Erdő széle s különösen a Magányos fa c. grafikák. Ezek a műveken vonalai vívódnak, a faágak görcsös karmokká válnak, mintegy tépelődést szimbolizálva.

Egyes képeinek kifejezőmódja néha „az absztrakt művészet képszerűségének kifinomult eszközeivel történik.” (Nagy Pál)

Mindig a legegyszerűbb és a legközvetlenebb módon foglalja képpé a természetből „kimetszett” motívumait. Távol a divatos izmusok minden szabványától, ahogyan Nagy István fogalmazta annak idején: „Egy életen át kerestem a lényegét, a témában a lelket. Fák, házak, virágok, emberarcok bonyolult összevisszaságában azt, ami a felületek alatt vibrál, a belső hűsége.” Kétségtelen, hogy Kuszto szénrajzaiban rejlő drámaiság, monumentális egyszerűség ugyanabból az életérzésből fakad, ami Nagy István képeinek mozgatóereje. Solyomár István a budapesti kiállítás katalógusában továbbmegy s ezt írja: „Kuszto nyelvezte Nagy István folytatásának mondható.”

Legszívesebben szénrel rajzol, mert a szén bársonyos feketéjével a legfestőibb rajzeszköz. A vonal nála nemcsak körülzárja a formákat, hanem foltta szélesedve színezi is. A jó szénrel a fény és az árnyék legértelmesebb és leghalványabb árnyalatait is meg tudja valósítani. Fák szövevényes ágai, sziklák szeszélyes erezei, a fekete-fehérek változatos játéka, ellentéte, ritmikája sajátos dinamikát, elevenséget kölcsönöz Kuszto szénrajzainak.

Sánta Ferenc az Élet és Irodalomban pesti kiállításáról írva megjegyzi: „Kuszto Endre eljutott a ritka adományhoz: az egyéniség és ábrázolás bonthatatlan harmóniájáig. — A világról szólni úgy kell, hogy az örökérvényű a magunk módján mondassék el.” Kuszto képeit ismerik az erdélyi nagyvárosokban, állított ki többször országos bukaresti tárlatokon, eljutottak művei külföldre és mindenütt elismerést szereztek nevének. Először 1953-ban mutatkozott be, azóta 57 országos, megyei, csoportos kiállításon, 26 egyéni és 6 külföldi tárlaton szerepelt. Maga a művész legszívesebben a nemrégén Makfalván rendezett kiállításáról beszél. Szülőfaluját állandó képtárral ajándékozta meg. Az első adományozója a Hét c. újság országos tárlat mozgal-

mának. Fenyők a sziklán c. alkotásának felajánlásával példát mutatott az ország képzőművészei számára. A művészet meg-megújuló problémáira nem csupán képein keresi a választ, hanem írásban is. Cikkét írt 1973-ban Írják fel az én nevemet is címen a Hét c. hetilapban. A Falvak Dolgozó Népében 1974-ben a zerindi képtár megteremtéséért küzd. „Szellemi javak gyűjtésének jött el az ideje” jelmonddal. Az előbbi különösen vallomás életéről és művészi törekvéseiről. „Állandó kiállítást egy falunak vagy kisvárosnak, melynek anyagát mi adnánk össze — olyan gondolat ez, mely igazán méltó hozzánk. Igazán méltó az olyan képzőművészhez, aki feladatát nem érzi elvégzettnek a kép keretezésével. Életem legemberibb élményei fűződnek e tárlatlátogató egyszerű ember művészettel való első találkozásához. És engedjék azt mondanom, hogy ekkor éreztem legteljesebben azt is, hogy valamiféle kötelességet teljesítek — azok iránt, akikből vétettem, és akiket mostoha sorsuk méltatlanul zárt el századok óta a művészettől. Egy-egy ilyen kiállításon érzem, hogy milyen hálás a nép. Számára ünnepet jelent, ha fia hozzá mejtér. Így volt ez 1958-ban Erdőszentgyörgyön, 1970-ben Makfalván, szülőfalumban, s így volt még 11 falusi tárlaton. Eljöttek a környékbeli falvak emberei és hálásan köszönték, hogy nem feledkeztem meg róluk. Megérte a fáradságot s a velejáró hurcolkodást, s az örömom felért azzal az elismeréssel, amivel az ország határain túl részesedtem.”

Kuszto Endre vágyairól, alkotói terveiről Árvay Árpád írt a Hét egyik 1973. évi számában: „Megyek tovább azon az úton, amelyen elindultam. Úgy érzem azonban, leragadtam a szénrel és a pasztellrel. Ez talán nem olyan nagy baj. Mégis az lenne az igazi, ha egyszer ismét visszatálnék az olajfestéshez is.” Kuszto művészi termésének egészét tekintve úgy érezzük, hogy reá is illik Kmetty János nemrég megjelent Festő voltam és vagyok c. könyvének következő megállapítása. „A mai művészetet élő művészetnek nevezem, annyiban él, és annyiban más az előtte járóknál, amennyiben ugyanazt a törekvést, ugyanannak a célnak a megközelítését más oldalról kíséri meg, és a világot más, vagyis a mai ember szemszögéből vizsgálja. A világot akarja kifejezni ugyanúgy, mint az előttejárók, tökéletes művet akar létrehozni ugyanúgy, mint azok, csak a meglévőhöz hozzáadva a maga szubjektív szellemiségét és lelki-ségét.”

M. Kiss Pál

BOD LÁSZLÓNÉ BOBROVSZKY IDA: A XVII. SZ.-I MEZŐVÁROSOK
IPARMŰVÉSZETE (KECSKEMÉT, NAGYKÖRÖS, DEBRECEN) C.
KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSÉRŐL

MAKKAI LÁSZLÓ OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Ha nem is egyedüli, de mindenestre kiemelkedő bizonyítéka az előttünk fekvő értekezés annak az öröndetes fejlődésnek, amelyen művészettörténetírásunk az utóbbi 30, de főleg 10 esztendő alatt átment. Még visszaemlékszem azokra az időkre, amikor a lényegében esztétizálásra és motívumkutatásra szorítkozó művészettörténeti értekezések „történetisége” alig állott egyébből, mint egy sematikus, nem is egyszer vulgárizáló általános történeti körítésből, a tulajdonképpeni mondanivalóval csak nagyon távoli közvetettséggel összefüggő történeti bevezetésből. Mindez már szerencsére a múlté; művészettörténetünk ma már valóban történészek, s szerencsére anélkül történészek, hogy a művészethez való alapvető kötöttségüket, sajátosan esztétikai látásmódjukat elvesztették volna. Bobrovsky Ida értekezése is ezekkel a jótulajdonságokkal rendelkezik. Történeti és esztétikai látásmód egymást harmonikusan kiegészítő kettősége teszi a művet érdekes és tudományosan is nagyon hasznos olvasmánnyá.

A témaválasztás önmagában is jelentős. A török-kori Alföld, amelynek mezővárosairól az értekezés szól, a magyarországi művészettörténet egyik „fehér foltjaként” szerepelt mindeddig. Az ún. „nagyművészet” (építészet, festészet, szobrászat) emlékei szükségszerűen kisebb számban keletkeztek ezen a háborúk által megpróbált, nemesi uralkodó osztályát veszített s itt uralomra jutott helvét reformáció következtében művészileg viszonylag igénytelenebb vidéken, mint az ország törökmentes, feudális uraktól lakott katolikus vagy luteránus területein. Ami művészi érték ebben a politikailag hódolt-sági, társadalmilag paraszti és parasztpolgári, vallásilag kálvinista környezetben keletkezhetett, az szükségképpen túlnyomó részben iparművészeti alkotás volt; a mindennapi élet használati tárgyainak művészi kivitelezési példányai; bútortzat, textiliák, edényfélések. Külön érdeme a szerzőnek, hogy a nálunk kissé lenézett, a „nagyművészet” nem teljesen egyenrangúnak tartott iparművészetet a legmagasabb esztétikai igényességgel tárgyalja és esztétikai értékeit kimutatja. Az értekezés elolvasása után teljes egyetértéssel fejezhetem ki a szerzőnek a 244. lapon leírt összefoglalóan értékelő mondatával: „az Alföldön egy erdélyi igazodású, önálló későreneszánsz iparművészet virágzott a XVII. században, ami a magyar reneszánsz művészetben legalább olyan sajátos szint jelent, mint e művészetet létrehozó parasztvárosok a magyar városfejlődésben.”

Ha jól meggondoljuk, ez a kijelentés igen nagy horderejű, sőt bizonyos fokig merész is. Nagy horderejű és merész azért, mert igen jól tudjuk, milyen sajátos szint, sőt különleges értéket jelentenek az alföldi parasztvárosok a magyar városfejlődésben. A német eredetű s részben még a török korban is német lakosságú szabad királyi városok, még azok is, amelyek nem kerültek török uralom alá, a XVI–XVII. századi nemzetközi gazdasági viszonyok közepette gazdaságilag stagnáltak, iparuk nem fejlődött, sőt agrár jellegük növekedett. Ezzel szemben a mezővárosok a XVI. századi agrárkonjunktúra hatására gazdasági s ezzel szoros összefüggésben kulturális virágkorukat élték, mely a XVII. század közepéig-végéig tartott s csak a XVIII.

század közepén kezdte a hanyatlás jeleit mutatni. Ha pedig ez így áll, akkor a szerző nem kevesebbet állít, mint hogy az alföldi mezővárosok kiemelkedő gazdasági-társadalmi jelentőségéhez művészei alkotásainak kiemelkedő jelentősége is párosul.

Az értekezésnek egyik legnagyobb érdeme, hogy nemcsak szép képanyagával, hanem a szerző finom és szemléletes esztétikai elemző készségével is el tudja hitetni ezt. Az esztétikum mindig szubjektív, „ízlés dolga” — ahogy szokták mondani, de alig hiszem, hogy az értekezés képanyagát kísérő esztétikai interpretáció ne tudna bárkit is meggyőzni arról, hogy az alföldi mezővárosok iparművészete, minden egyszerűsége, szűkszavúsága ellenére, sőt talán éppen azért, komoly művészi értéket képvisel. (Mellesleg megjegyzem, hogy az értekezésben tárgyalt anyag tekintélyes része a nemrég megnyílt debreceni egyházművészeti múzeumban megtekinthető, más része pedig remélhetőleg megtekinthető lesz az előkészületben levő kecskeméti egyháztörténeti múzeumban.) Ismét hangsúlyozom első soron az értekezés művészettörténeti mondanivalóját, mert valóban nem teljesen magától értetődő, hogy egy tájnak csaknem egészében iparművészeti jellegű hagyatékát olyan esztétikai igényességgel közelítse meg egy kutató, mint azt az ún. nagyművészetek esetében szokás, s olyan meggyőző esztétikai megállapításokat vonjon le belőle, amelyek az iparművészet szokványos értékelése fölé emelik a szóban forgó tárgyi hagyaték művészeti jelentőségét.

Annál nagyobb elismerés illeti meg ezért a szerzőt, mivel egy olyan művészetről ír, amelynek hagyatéka úgyszólván csak csekély töredékében maradt ránk. Két bútordarab kivételével református templomok liturgikus felszereléséhez tartozó textiliák és ötvösművek, főleg az utóbbiak képezik azt a tárgyi anyagot, amelyből a szerző esztétikai következtetéseit levonhatta, kiegészítve írott forrásokban említett, ugyan sajnos nem ábrázolt, de a fennmaradtak alapján elképzelhető sok száz, ma már nem is létező tárgy néma bizonyosságával. Valahogyan olyan ez az alföldi mezővárosi művészet, mint a jéghegy, ami kilátszik (azaz megmaradt) belőle, mérhetetlenül kevesebb, mint ami a víz alatt lévén láthatatlan (azaz elpusztult vagy még a földben lappang). De annak ellenére, hogy templomokban fennmaradt tárgyakról van szó, mégsem beszélhetünk szűkebb értelemben vett egyházművészetről, s ezt a szerző sem teszi, éppen azért, mert az írott forrásokból elméletileg rekonstruálható világi műtárgyak nyilvánvalóan ugyanolyanok, sőt azonosak voltak a ma egyházi használatban levőkkel, sőt nem egy templomi darabról bizonyítható, hogy eredetileg világi célt szolgált. Ennek a ténynek művelődéstörténeti jelentősége a későbbiekben még vissza szeretnék térni. Itt most elég legyen a szerző érdeméért megállapítani, hogy az ő munkássága előtt a szóban forgó 3 város XVII. századi ötvösei közül mindössze 12-nek a nevéhez tudtak tárgyi emléket kötni, s éppen a legjelentősebb tárgyak mestereit nem is ezen a vidéken keresték, a szerző viszont a 3 város 74 ismert nevű mestere közül 28-nak tud fennmaradt művet tulajdonítani, nem is beszélve számos,

bár névtelen, de valamely város ötvösségéhez bizton-
sággal kapcsolható emlékről. A kézbevehető tárgyak
száma is elég nagy tehát ahhoz, hogy az írott források
tanúságának bevonásával a kutató kellően megalapo-
zott véleményt formáljon témájáról.

Ez a vélemény — mint láttuk — esztétikailag po-
zítív. Stílustörténetileg viszont azt az érdekes tanúságot
kínálja, hogy ezen a gazdasági, társadalmi, poli-
tikailag és ideológiailag viszonylag egységes, nem is
túláságosan nagy kiterjedésű tájon az egyes központok a
későreneszánsz stílus közös egységén belül meglehetősen
különböző vonásokat alakítottak ki ötvösművésze-
tükben. Míg pl. Kecskeméten és Nagykörösön közös
motívumok, gótizáló manierizmus és barokk stílus is
jelentkezik, Debrecen — noha technikailag és motívum-
gazdagságban jóval felülmúlja a másik két mezővárost —
későreneszánsz stílusigénye zavartalan és változatlan
a XVIII. század közepéig, oly annyira, hogy addig
még a meghibásodott ötvösművek kijavítása is a rene-
szánsz stílus szigorú betartásával történik. A lényeg
mindenesetre az, hogy az alföldi mezővárosok fejlődésük
virágkorában a későreneszánsz stílust tartották maguké-
nak, s ez azt is elárulja, hogy az Alföld az ugyancsak
későreneszánsz hagyományokkal élő erdélyi fejedelm-
séghez, különösen Kolozsvárhoz kapcsolódott kultu-
ráisan. Ez a művészettörténeti tanulság egyben fontos
művelődéstörténeti tanulság is, amelyet egyéb kulturális
kapcsolatok tényei is megerősítenek.

Ugyancsak figyelemre méltó és messzeható műve-
lődéstörténeti jelentőségű és művészettörténeti ered-
ménye a szerzőnek a török, általában a muzulmán keleti
művészetnek alföldi hatása. Önmagában az a tény, hogy
a török hódoltság területén ilyen hatás érvényesülhetett,
nem meglepő, sőt kézenfekvő. Magyarázatra szorul
azonban a hatás érvényesülésének sajátos módja. Míg
a közvetlen török uralom alatt élő Kecskeméten és Nagy-
körösön az ötvösművészetben és a ruházatkodásban a
török hatás egyes motívumok vagy szabásminták átvé-
telében mutatkozik, de török eredetű vagy török ere-
detit változatlanul utánzó tárgyakat (pl. szőnyeget,
kaftánt) nem használnak, sőt mintha használatukat
egyenesen gondosan kerülnék, addig Debrecenben az
ötvösművészetben az orientális hatás minimális, annál
erősebb viszont a dekoratív textiliákon és a város lakói-
nak hagyatéki leltáraiban nagy számmal fordulnak elő
eredeti török tárgyak (szőnyegek, kaftánok). Nyilván-
való, hogy a török szőnyegeteket fal vagy bútor „öltöz-
tetésére” használták, mint az nyugati eredetű textiliákkal
is országszerte szokásos volt, azt azonban nem hiszem,
mint a szerző feltételezi, hogy a kaftánokat viselték is.
A debreceni viselet minden egyes darabja jól ismert e
korszakból, s a kaftán feltételezhető szerepét a suba, a
mente és a szűr tökéletesen betöltötte s egyébként sem
talált a magyar ruházathoz. Erdélyben pl. a török kaft-
tánt paplannak használták, alighanem ez volt a helyzet
Debrecenben is. A fentiekből az látszik kiderülni, hogy
a török uralom alatt élő mezővárosok óvakodtak török
eredetű berendezési és viseleti darabokat használni,
míg Debrecenben szívesen díszítették ilyenekkel otthon-
ukat a civisek. A szerző ezt a feltűnő különbséget azzal
magyarázza, hogy az ilyen tárgyak „birtoklása megbo-
csáthatatlan törökösségnek számított”. Úgy vélem, hogy
ez esetben a szerző nem mélyedt el eléggé az ún. „törö-
kösség” problémájában. Törökösségnek mindenekelőtt
az számított a XVII. században, ha a török által meg-
szállt területen egy magyar ember olyan ügyekben (pl.
birtokhatárok megállapításában) fordult török bíróság-
hoz, amelyek a határon túl székelő magyar vármegyei
bíróház hatáskörébe tartoztak. Ezt a török hatóságok
is elismerték. Nem tudunk viszont e korban arról, hogy
magyar részről tilmazták, vagy éppen a halálbüntetés-
sel járó törökösségnek tekintették volna török hasz-
nálati tárgyak birtoklását, esetleg éppen viselését, annál
kevésbé, mivel éppen Kecskemét és Nagykörös is a
határon túl élő magyar földesurainak olyan tárgyakkal
(szőnyegekkel, papuccsal stb.) adózott, azok nyilván
használatba is vették e tárgyakat. Miért ne engedték
volna hát ugyanezt hódoltsági alattvalóiknak? Véle-

ményem szerint a török tárgyakról való óvakodás (amit
mint tényt elismerek) sokkal inkább a töröktől való
félelemnek tulajdonítandó. E tárgyak ugyanis (szőnye-
gek, kaftánok, fém tárgyak) igen gyakran a Koránból
vett feliratokat viseltek magukon, ezért a gyaurok áltai
való birtoklás könnyen szentségtörés számba mehett
és büntetést vonhatott maga után. Bevallom, konkrét
esetet nem ismerek erre, utalok viszont egy rokonjelen-
ség forrásszerű rögzítésére: a XVI. század derekán Thuri
Pál református lelkész külföldi barátaihoz írt levelében
panaszolta, hogy ha egy magyar akár csak játékból is
turbánt tesz a fejére, mindjárt erőszakkal törökké teszik
és „zöld és kékszínű cipőt vagy nadrágot az emberek
azért nem viselnek, nehogy (a törökök) késeikkel a bőr-
rel együtt metéljék le azt lábukról”. Mivel ez a levél a
XVII. század elején kétszer is megjelent nyomtatásban,
az állapotok addigra nyilván nem változtak meg. Nem
törökösség büntetésétől, hanem a törökké tétel veszélyé-
től féltek tehát a hódoltsági magyarok. A közvetlen
török fennhatóságtól mentes Debrecenben viszont efé-
le veszély nem forogván fenn, bárki nyugodtan tart-
hatott magánál török holmit.

A török, illetve keleti művészi hatás a részletkérdé-
seken túlmenően is probléma marad, melynek alapos
feldolgozásával művelődéstörténeti irodalmunk még
adós. Sok részlettanulmány tanúskodik az előttünk fekvő
értekezésben „keleti nosztalgianak” nevezett vonzó-
dásról, amelyet a magyar társadalom a keleti fényűzés
iránt tanúsított, s amelyet tőlünk nyugatra a magyarok
török-barátságává magyaráztak át. De aki ismeri a
XVI., XVII. század lengyel divatját, az nem kis csodál-
kozással állapíthatja meg, hogy a lengyel nemesség
jóval nagyobb mértékben élt keleti (török, perzsa) ipar-
művészeti tárgyakkal, sőt a lengyelországi iparművé-
szet (pl. szőnyegszövés) maga is erősebb keleti hatás
alatt állt, mint az Magyarországon történt. A lengyel
művelődéstörténet ezt a kelet felé orientáló divatot a
mögötte rejlő társadalmi-politikai ideológiával együtt
„szarmatizmusnak” nevezi, olyan életstílusnak, amely
tudatosan különbözteti meg magát a nyugattól és köze-
ledik a keleti művelődéshez. Természetesen nem ennek
az értekezésnek szerzőjétől kérem számon a XVI., XVII.
századi török, illetve keleti művészeti hatás tárgyi és
ideológiai feldolgozását, ez a jelen témát meghaladó
feladat, de helyenvalónak tartom, hogy az értekezés
egyik tanulságaként hívjuk fel a figyelmet a hiányra.

Ha egyáltalán valamilyen hiányérzetről beszélhetek
az értekezéssel kapcsolatban, az az iparművészetnek egy
olyan ágát illeti, amelynek emlékei ugyan nem maradtak
az adott területen az adott korból, de létezniük kel-
lett, éspedig a festett asztalosmunkák, különösen a
virágdiszes *festett templommennyezetek és bútorzatok*.
Tudjuk, Erdélyben világi épületekben is voltak festett
asztalosmunkák, és alig hihető, hogy a XVII. században
az Alföldön ne lettek volna. Erre kell következtetni a
XVIII. századi festett munkák jóval korábbi eredetre
mutató „virágos reneszánsz” stílusából, de néhány írott
adatról is: maga az értekezés közli, hogy a XVII. szá-
zad végén mind Nagykörös, mind Kecskemét református
temploma „virágos” kifestést kapott. De a „virágos”
épületfestés korábbi — ez eddig tudtommal egyedül-
álló — bizonyossága a csarodai református templom szür-
mintára emlékeztető, 1641-re datált falfestése, amely
talán más, gazdagabb egyházközségekben szokásos
textília-borítást kívánt olcsóbb eszközökkel pótolni.
Mindenesetre a festett asztalosmunkák motívumkinése
annyira összekapcsolódott, az ötvösművekével és a
dekorációs textiliákéval, hogy ezt a kapcsolatot még
akkor is említeni kellene, ha a tárgyi anyag teljességgel
hiányzik és csak feltételezhető a XVII. századra.

Annál inkább hiányolom az egyébként oly gazdag
adatanyagot tartalmazó értekezésből ezt a mozzanatot,
mivel egyébként a művészettörténeti érdeklődésen
jóval túlmenő művelődéstörténeti anyagot és értelme-
zést kapunk a szerzőtől. Bőséges írott forrásanyag fel-
használásával részletesen és szemléletesen mutatja be
az alföldi mezővárosok lakóinak házatáját, bútorzatát,
viseletét, gondosan megjelölve még azokat a jellegzetes

különbségeket is, amelyek e tekintetben ugyanúgy elkülönítik Debrecent a Duna–Tisza közí mezővárosoktól, mint az ötvösművészetben. Teljesen egyetértek a szerzővel azzal, hogy e városok anyagi kultúrája jóval gazdagabb és változatosabb volt, mint azt az eddigi kutatók feltételezték. Pl. Zoltai Lajos és Balogh István tekintélyével szemben Bobrovsky Ida adatainak kell igazat adni abban, hogy Debrecenben a XVII. század első felében igenis szép számmal lehettek emeletes kőházak. (Itt említem meg, hogy a 48. és 49. lapon néhány téves elnevezés vagy géphiba található, bagaria *bagazia* helyett, hordován *kordován* helyett, csimarin *csimazin* helyett.) S még ott is kedvezőbb ítéletet kell alkotnunk, ahol maga a szerző is óvatoskodik, pl. mikor megkérdi (50. lap), hogy a kecskeméti férfiak „vajon megfosztották-e magukat az abaposztónál lényegesen finomabb kelmék használatától”. A választ implicite ő maga adja meg, mikor kevéssel alább a gránátot, a csimazint és a karasiát említi, amelyek lényegesen jobb kelmék az abaposztónál. Azt hiszem, hogy egy további kérdésben is előbbre kellene lépnie, a szerzőnek a forrásul szolgáló Zoltainál, aki abból, hogy a végrendeletekben ágyakat nem, de ládákat gyakran emlegetnek, arra következtet, hogy a debreceni polgárnak nem volt ágya, hanem ládán aludtak. Egyrészt igenis vannak XVII. századi mezővárosi adatok (a szerző is idéz belőlük) ágyakra, másrészt a „paraszt nyoszolya” egész Magyarország területén az uradalmi leltárakban, még a legszerényebb vagyoni személyzet lakrészeiben is gyakran előfordul, úgy, hogy az alföldi mezővárosokban nem hiányozhatott, legfeljebb oly egyszerű és olcsó volt, hogy nem volt érdemes külön említeni a végrendeletekben. Végeredményben a XVI. századi nemzetközi agrárkonjunktúrát marha- és borkereskedelemmel bőségesen kihasználó magyar mezővárosok anyagi kultúrája nem is lehetett szegényesebb, mint amilyennek a szerző — szemben a korábbi lebecsülő véleményekkel — ábrázolja.

Végül mint az értekezés egészen különleges érdemét, meg kell említenem az anyagi kultúra ideológiai háttérének alapos elemzését és kitűnő rekonstrukcióját. A szerző egykorú írott források, főleg zsinati végzések alapján állapítja meg, hogy az egyszerűség, hivalkodásmentesség nem a szegénységnek, hanem a polgáriaskalvinista etika előírásainak a következménye. Az ötvösművek mértéktartó, szűkszavú dekorációja mutatja elsősorban, hogy a drága anyagot is egyszerűen kezelték,

ami nyilván nem anyagi, hanem ideológiai okra vezethető vissza. A templomokból a képeket és szobrokat száműző, de a magánéletben „a kupák cifrázását és a néphittóriák írását” (Méliusz Juhász Péter szavai) megengedő kalvinista esztétika Debrecenben is, mint mutatis mutandis Hollandiában egy világi művészetnek engedett érvényesülést, sőt a középkori múlttal ellentétben az egyházművészetet is a világi művészetnek rendelte alá, mikor egyszerű, a mindennapi asztalt, poharat, tányért, kannát engedett, sőt írt elő az úrvacsora osztáshoz. Ezzel tulajdonképpen megszűnt a külön egyházművészet, amit az is mutat, hogy a fennmaradt református templomi berendezési tárgyak dekorációs motívumai közt csak egészen ritkán fordulnak elő vallásos szimbólumok. Persze ezért ez az új felfogás, a világi és egyházi közti szakadékot kitöltő új művészet sem nélkülözte a szimbolikát. Példa erre a Zólyomi Dávid által 1631-ben a császáriakon aratott, a Tisza vidéki protestantizmust megmentő rakamazi győzelem emlékére a debreceni két templom számára készített két oszlopdíszes ezüst kanca, amelyeknek oszlopai az Apokalipszis „mennyei Jeruzsálemét” ábrázolják és azonosítják, mint földi előképpel, Debrecennel, a magyarországi protestantizmus fő tartó oszlopával. A szerző igen szellemesen elemzi ki az oszlopszimbólum történelmi háttérét és jelentését, mindössze azt kell megkérdőjeleznem, hogy az oszlopok korintuszi stílusa valóban De Bray holland író 1631-ben megjelent könyvében alapszik, ami a debrecenieknél alig hihető jól informáltságot tételezne fel. Inkább hajlok a szerző másik feltételezésére felé, hogy ti. a kannán ábrázolt oszlopok a Szt. András-templom akkortájt készült reneszánsz kapuzatára emlékeztetnek. Akár így, akár úgy, az mindenesetre tény, hogy a XVII. századi alföldi mezővárosi iparművészet ideológiailag is tudatosan alkotott s egy olyan megrendelő közönséget szolgált ki, amelynek világosan megformált esztétikai igényei, ideológiai állásfoglalásai voltak.

Összegezve: az értekezés szerzője egy alig vagy éppen félreismerett területet fedezett fel a magyar művészettörténet számára, annak esztétikai értékeit, művelődéstörténeti jelentőségét és ideológiai háttérét meggyőzően tisztázta, s ezzel mintegy példát mutatott arra, hogyan kell művészettörténetet írni úgy, hogy abban a művészet is, a történelem is megkapja méltó helyét. Az értekezés elfogadását tisztelettel javaslom.

MOLNÁR LÁSZLÓ OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Bod Lászlóné Bobrovsky Ida: A XVII. századi mezővárosok iparművészete (Kecskemét, Nagykőrös és Debrecen) c. kandidátusi értekezéséről.

A hazai iparművészettörténet egy évszázadnyi korszaka eredményeinek kutatását és rendszerező feldolgozását vállalta a szerző, a belföldi ösztöndíjas aspirantúra keretében elkészített és vitára benyújtott „A XVII. századi mezővárosok iparművészete (Kecskemét, Nagykőrös és Debrecen)” c. értekezésében.

A művészettörténet tudományának egésze és benne az iparművészettörténet, minden újabb kutatással és feldolgozással nemcsak mennyiségében gyarapodik, hanem fehér foltok megszüntetésével hozzájárul a hazai történet teljesebb feltárásához. Az újabb tudományos módszerek alkalmazásával, összefüggések bizonyításával előbbre viszi a társadalomtudományok fejlődését — még abban az esetben is, ha emléktanyájában egy szerényebb terület feldolgozását oldja meg. A tudományos fokozat elnyeréséért benyújtott disszertációval kapcsolatban — az elnöki utasításnak megfelelően — az opponens feladata a kutatási eredmények és a feldolgozás együttes módszeres és elemző vizsgálata. A magamfészeről a fentiek három vonatkozásban kívánom áttekinteni, bíráló és értékelő észrevételeimet megtenni:

1. — A disszertáció témája, annak időszerezése, valamint a további ilyen irányú és igényű kutatások problémája.

2. — A feldolgozás módszere, a kutatott anyag bemutatása és a vállalt feladat megoldása.

3. — A hazai iparművészet-történet számára is használható, új tudományos eredmények mérlegelése, értékelése.

1. Kétségtől mentes tény, hogy a fentiekben túlmenően még számos más kérdés is felmerül a témával és a dolgozattal kapcsolatban, azonban mégis a fentiekben fogalmazható meg és foglалható össze mindaz, ami a tudományos igényű dolgozattal szemben jelen esetben az opponens feladata. Szükségtelen ezek után a feldolgozás lokális rendjének — Kecskemét—Nagykőrös—Nagyvárad—Debrecen —, iparművészetének teljes áttekintése, mert a dolgozat ismert, és az érdeklődők rendelkezésére állt. Ugyancsak ez vonatkozik a feldolgozott emléktanyagra is, hiszen a számbavétel az adott lehetőségekhez mérten a teljességre való törekvés igényével készült a felkutatott anyagról.

A hazai történettudomány eredményei és vitái között az elmúlt évtizedtől kezdődően mindvégig jelentős helyet kapott a XVI. és XVII. század konkrét eseményeinek vizsgálata, valamint a korszakról, a minden vonatkozásban érdeklődést kiváltó török hódításokról, a három részre szakadt országról megjelent tudományos irodalom bírálata és újbóli értékelésének felvetése. Ezek a kérdések a tudományos alkotóműhelyek történezeit, a rokottudományok művelőit széles körben a korszak irányába fordították. Kérdésként vetődik fel, hogy tarthat-e ilyen széles körű tudományos érdeklődésre számot a korszak ipar-

művészet-története és annak kutatása? Feltétlen tarthat, mert a korszak történetével szinte párhuzamosan kutatható annak iparművészete és azoknak a lényegét meghatározó társadalmi indítékoknak feltárása, amelyek éppen a hódoltsági területek gazdaságilag jelentős városai — Nagykőrös, Cegléd, Kecskemét, Váradi, Debrecen stb., vizsgálják a művészet alakulását. A gazdasági vonatkozásukban is számos rokonvonást mutató városok fejlődése éppen a sajátos körülmények következtében, nemcsak virágzásnak indul, hanem előmozdítja és eltérője egy olyan iparművészet kialakulásának, amely a XVII. században éppen sajátos tartalmával és formai megjelenítésével vonja magára a kutató figyelmét. — Sajnálatos, hogy éppen az összefüggések vizsgálata, a hasonlóságok és azonosságok feltárása, a más területektől történő elkülönítés lehetősége ezideig elkerülte a kutatók figyelmét. Így a jelölt témaválasztása — bár a XVII. századon belül is erősen leredukált — lehetővé tette azoknak a *fogalmi kategóriáknak megalkotását*, amelyek a szaktudomány vonatkozásában újak, és még a jelölt számára is további elmélyült kutatásokra irányíthatják a figyelmet. A korábbi középkori művészeti fejlődés irányaitól minden vonatkozásban és eredményeiben eltérő — de a következő században a törökök utáni fejlődéssel kontinuitást alig mutató — anyag vizsgálata a kor történeti határai között tanulmányozható és regionális körülhatárolása, kiemelése indokolt. A vizsgált területek iparművészete teljes képeben igen szerényen szerepel, szinte nyomtalanul vész el a nem kevésbé jelentős Cegléd városa, amelynek iparművészete továbbra is homályban marad, azonkívül az említett néhány adaton (BI 28, 32, 82), amit a szerzőnek sikerült feltárnia. A témaválasztás időszerezését és a hazai iparművészetünk feldolgozását célzó átfogó kutatások szükségességét különösen felelősen bizonyítani. Azonban feltétlen hangsúlyt adhatunk azon kíváncsúnak, további témába vágó feladatok megoldása igényének, amelyek a hódoltsági idők iparművészetének ugyan-csak regionális összefüggő más területein, a korábban kiváltsággal rendelkező szabad királyi városok hódoltságkori iparművészetének kutatását tűzik ki célul. Az ilyen lehetőségekre és a szükséges kutatások elvégzésére, mint nyitott feladatokra maga a szerző is utal.

2. A dolgozatban az iparművészet-történeti kutatások, egy nem gyakran alkalmazott módszerét választotta a jelölt. Ez a módszer a vizsgált területek történeti helyzetével és szerepével együttesen veti fel azok gazdasági helyzetét és mindezekkel összefüggően, azok társadalmi szerkezetét is. Ez a szemlélet, amely a módszer megválasztásában jut kifejezésre, feltétlen a korszerű marxista igényű feldolgozást eredményezte. A korábbi publikációk egyáltalán nem vagy csak nagyon szerényen és szórványosan utaltak a kor viszonyaira és korán sem vizsgálták az iparművészet tárgyait úgy, mint az adott kor társadalmi igényének kifejezőit, amelyek egyben maguk is hordozzák az előbb érintett valamennyi indítékot. A vizsgált anyag nem reprezentatív főművekben gazdag vagy kiemelkedő mesterekben. Gazdag és sokrétű abban a vonatkozásban, ahogyan a protestáns parasztvárosok társadalmi rétegződése azt, a felhalmozott anyagi javak birtokában lehetővé tette, ahogyan az egyéni jellegű, de minden esetben számos vonásában a közösség igényét is megfogalmazva magában foglalta. A mezőgazdasági termelők, az állattartók, a kereskedők és iparosok autonómnak tekinthető városállamszerű gazdálkodó társadalma törvényszerűen létrehozója és alakítója a művészetének, ezáltal részleteiben is meghatározója formavilágának. Ezek a városok olyan sajátos mikroreszpublikák, amelyekből természetesen hiányoznak a feudális viszonyokra olyan jellemző meghatározó feudális főurak vagy éppen földbirtokos főpapok, esetleg az uralkodó. A tárgyalási és vizsgálódási módszerében ilyen alapokról induló kutatás, majd feldolgozás vezet el a hódoltsági parasztvárosok iparművészetének tartalmi és esztétikai értékeinek megismeréséhez. A következetesen végigvitt és alkalmazott módszer rugalmasságát bizonyítja, hogy érzékelhető különbség tehető a Duna — Tisza közí és a Tiszán túli területek iparművészete között. A társadalmi indíték és igények feltárása, adatokkal történő bizonyítása után az iparmű-

vészet korban jelentős, bár emléktárgyakban és forrásokban szerény területeit mutatja be (berendezés, bútorkészítés, viselet, hímzés, kerámia stb.). Ezután a jelentősebb emlékeiben is gazdagabb terület, az ötvösség tárgyait veszi számba. A korábban az iparművészet elsőrendű fontosságú anyaga a nemesfém, és tartósságából eredően sokáig megmaradó, valamint értékénél fogva jelentős mértékben teaurálásra is alkalmas. Mind két nagyobb egység; a Kecskemét—Nagykőrös és a Váradi—Debrecen feldolgozásánál is hasonló rendszert követ. A bemutatás statikus rendjét, a sorrendi egymásutániséget — helyesen olyan elvi oldalról megközelítendő kérdésekkel gazdagít, vagy tesz önmagában sem lezárt vita tárgyává, mint a nyoszolya, a díkó, vagy mai szóval az ágy —, összességében a fekvőhely és a gazdagon hímzett értékes ágyneműk problémája. Az érintett kérdéscsoport elemzése, a téma keretében ennek részletekbe menő kimunkálása, nem lehet a jelölt feladata. Mégis talán árnyaltabb és adatszerűbb bemutatást igényel. A láda ágyként való szerepeltetése, még feltételes módon is igen kérdéses (BI 40), főleg abban az esetben, ha a nyoszolya több alkalommal is említésre kerül, mint az ágyneműk használatával összefüggő bútordarab. Az a tény, hogy ázágy formájú fekhelyekből kevesebb maradt fenn, mint más bútorkból, hogy ilyeneket testamentoriumok és inventáriumok is keveset említenek, mind a tagadás, mind az állítás bizonyítására igen szerény érvek a probléma megoldásához mérten. Kétséget kizáróan figyelmet érdemelnek az ilyen jelenségek, de ugyanakkor magukban az okmányokban szereplő és gyakrabban előforduló említésre méltó ágyneműk tényszerű volta erősen motiválja a fentiekkel kapcsolatos állásfoglalás milyenségét. — Apor Péter 1736-ban nyomtatásban megjelent Erdélyi változásairól c. munkájában is érinti ezt a problémát. Igaz, a mű a XVIII. sz. első harmadában íródott, de Apor is visszatér az előző századi berendezésekre és környezeti állapotokra. — Amikor a jelölt által is egyértelműen bizonyított a hódoltsági parasztvárosok és Erdély kapcsolata mind politikai, mind a protestáns kultúra és társadalmi vonatkozásokban, nem hagyható figyelmen kívül a környezetkultúrában és az életmódban levő rokon vonásokra történő utalás, illetve a jellemző és meghatározó vonások közötti összefüggések feltételezése vagy bizonyítása.

A művészeti fejlődés formái, stílusi jegyeinek elemzése általános érvényű megállapítások kialakításáig — a legfigyelemreméltóbb részei a dolgozatnak. A későreneszánsz mint fogalom és formai meghatározó ismert, hiszen általános érvénnyel használt, pl. az erdélyi és felvidéki területek iparművészetére, így a hódoltsági parasztvárosok területén való megjelenése, ottani születése és lokális fejlődésének mestereken és műveken keresztül bizonyítása, ismételtelen helyes következtetéseknek eredménye. Amennyiben a reneszánsz művészet egy korban és társadalmi viszonyok között élő társadalmi csoportok igényét fejezi ki, akkor a hódoltsági parasztvárosok társadalmi tartalmában a reneszánsz művészetet igénylő elemek, azt mozgató rugók is jelen vannak. Nem a szerző feladata ismételtelen a politikai és gazdaságtörténeti fejtegetés, de amit ezekkel kapcsolatban dolgozatában feltárt, az dicséretes és éppen elegendő a fentiek, ez esetben a későreneszánsz művészet bizonyítására, a társadalom és művészet ilyen vonatkozásokban is megnyilvánuló kapcsolatának igazolására. — A török hatások, a törökös, a török motívumok és formák megjelenése és az ezekkel összefüggő kérdések felvetése, azok közötti tájékozódás szükség szerint kérdésnyitás a további kutatások irányában. Ez ismételtelen a művészeti irányzatok és társadalmi érintkezési felületek érzékeny kitapintását jelző momentum. A fentieknél talán indokolatlanul szerényebb és kevésbé árnyaltan érzékelt a barokk stílus megjelenésével foglalkozó rész (BI 81—82). A feldolgozott és tárgyaiban bemutatott textil- és ötvösi anyag, különösen az utóbbi, a korszak végén egyre több olyan, az egyemetes barokkra utaló jegyet mutat, amit nemcsak bővebben, de a korszak és a téma szintézise érdekében is érdemes lett volna gazdagabban ábrázolni. A barokk művészet hazai művészettörténetben való megítélésének problémái ismertek. Ismertek azok, amelyek a sajátos hazai történelmi viszo-

nyokból következnek, valamint azok, amelyek éppen az európai barokk nagy századában érzékelhetően kialakult helyzetből adódnak. Azok a *reneszánsz jellegű társadalmi viszonyok*, amelyek a hódoltsági parasztvárosok társadalmára a XVII. sz. folyamán, ha kisebb hullámmal is, de mindvégig jellemzők maradtak, a felszabadító háborúk időszakában, már az erőteljesebb változás nyomait mutatják. A művészet pedig igen érzékenyen reagál erre, és szükségyszerűen, a társadalmi körülményeknek engedve, veszi egyre inkább fel a barokkra jellemző vonásokat. He-lyesen állapítja meg a jelölt ezzel kapcsolatban is, hogy „A parasztvárosi későreneszánsz abban az időszokban vált visszavonhatatlanul konzervatívvá, amikor a parasztvárosok a gazdasági hanyatlás útjára léptek” (BI 242). Ez a folyamat már a XVII. században elindult és az emlékeken lemérhető az előforduló jellemző stílusi áramlatokkal együttesen. Sem a reneszánszból, a későreneszánszból, sem abból a barokkba vezető fejlődés nem lezár és robbanásszerűen következő. Mindez egy bonyolultabb változás-sorozat folyamánként van jelen és árnyaltan értékelő, elmélyült foglalkozást igényel.

A jelölt vállalt feladata a témával kapcsolatos kutatások elvégzése és az anyag általa választott módszer szerinti feldolgozása — ennek a vállalkozásnak eleget is tett. Nagy gondot fordított arra, hogy a hódoltsági parasztvárosok iparművészetéről társadalmi összefüggésekbe ágyazva adjon lehetőleg teljes képet. Ismert, hogy a feldolgozott városok lakóinak protestáns többsége a művészetre is hatást gyakorolt. Ez természetesen alakítólag és formálólag hatott az iparművészetre, különös tekintettel annak kiemelkedő ágazatára, az ötvösségre. *Úgy véljük, a téma elmélyítése, az eredmények plasztikusabb megmutatása, további társadalmi összefüggések, vallásideológiai és esztétikai kérdések kibontása gazdagabb összkép megrajzolását teszi lehetővé.* A nem kifejezetten protestáns és más mecénálású református egyházi vonatkozású, valamint profán tárgyak mellett, vagy az elemző egybevetésével a katolikus egyházi szertartás tárgyainak az előbbihez mérten szerényebb mennyiségű emlékegykegy ellenére is az összevetésre a jelölt kísérletet tesz. Munkáját ez minden bizonnyal megnehezíti, de éppen a sajátos társadalmi körülmények között fejlődő hódoltsági parasztvárosi iparművészetben a protestáns gondolkodásmód, szemlélet és életforma művészetre gyakorolt meghatározó szerepe — az adott viszonyok között plasztikusabban kerülhetett volna ábrázolásra, a szinte teljes egészében hiányzó főúri és az igen szerény katolikus szertartásokat szolgáló ötvös-művészet vonatkozásában. A marxista módszerű kutatás indokolná ennek az oldalnak is mélyebb értékelését, valamint annak feltárását, hogy a felsorolt ötvösök mennyiben láttak el, ha elláttak ilyen feladatokat. Ezzel kapcsolatban annak a reménynek, is kifejezést adhatunk hogy a szerző a későbbiekben majdan ilyen irányban is elmélyítheti kutatásait.

Az ötvösök és mesterek személy szerinti meghatározásával, műveik és jegyeik elkülönítésével és feldolgozásával nagymértékben továbbfejlesztette az e téren levő ismereteket és megoldott korábbi ellentmondásokat, tévesen értelmezett meghatározásokat (BI 182—191). Ugyancsak figyelemre méltó az a törekvés, ahogy a céhek szörványosan fennmaradt iratanyagát számba veszi, majd azokból következtetéseket von le a kiemelkedő mesterség művelőinek társadalmi magatartására és tevékenységére, közéleti szerepére, valamint azok alkotói munkásságára. A korszakról készült, végső soron összefoglaló jellegű kutatást rendszerező dolgozat az első, ezért is rejt magában néhány olyan finomításra, árnyaltabb értékelésre és megítélésre váró részletet, amelyeket a szerző könnyű szízzel végezhet el. Ilyenek közül opponensi véleményemben néhányra korábban utaltam, így azok részletezését vagy további fejtegetését nem tartom ez alkalommal szükségesnek. Amennyiben a dolgozat kiadásra kerül, szabad legyen tanácsolnom, hogy a korszak iparművészetéről készített dolgozathoz a jelenleg mellékelt illusztrációknál, és azon túl legyen tekintettel az arányosabb bemutatásra. Kíváncsinos volna más iparművészeti területek irányában történő kitekintés, még abban az esetben is, ha például kerámia, bútort, viselet területéről töredékek, rekonstrukciók

vagy közvetett módon festészeti, grafikai emlékek kerülnek bemutatásra.

3. A dolgozat hazai és nemzetközi iparművészet-történet számára is hasznosítható új tudományos eredményeit számba véve, előjáróban megállapítható, hogy a jelölt vállalt célkitűzéseinek ebben a vonatkozásában is eleget tett. Nagyszámú eredeti kultúrtörténeti és iparművészet-történeti anyagot kutatót fel a forrásokból és eredményesen használta fel a témával és a korszakkal foglalkozó korábbi tudományos igényű publikációkat. Az irodalom feldolgozásával kapcsolatban lehetősége nyílt arra, hogy az újabb adatok birtokában, valamint marxista igényű módszerével azokat kellően értékelje. A felsorakoztatott tényeket magáévá tegye feldolgozásában, másokat pedig helyesbítsen. Ezzel a munkájával nemcsak eredményesen használta a vonatkozó irodalmat, hanem kutatásaiban megkísérelte annak integrálását is. A tudományos értékek elemzésénél szembevetendő, hogy milyen széles körben vette számba mindazt, ami a még publikálatlan forrásokkal együttesen képezheti a tudományosan megalapozott adatszűrűséget értékelései kialakításánál. A feldolgozott korszak és terület minden vonatkozásában, nemcsak új megvilágításba került, hanem első alkalommal összefüggéseiben tárult fel a hódoltsági parasztvárosok iparművészete. Az a megállapítása, mely szerint „Amennyiben módunkban állna az egész ország XVII. századi iparművészeti anyagát tájegységenként csoportosítva együtt látni, azt tapasztalnánk, hogy a Hódoltság nagy része olyan összefüggő egységet alkot, melynek eredményei a Debrecenhez köthető emlékegyekben kulminálnak” (BI 119), nemcsak helytálló, hanem az alkalmazott módszernek sikeres és eredményes bizonyítása. Egyetlen olyan város, mint Debrecen, gazdasági és politikai önállósága és a társadalmi adottságai képessé teszik egyes ágazataiban és összefüggéseiben is értékelhető iparművészet létrehozására — ezek szerint a kor iparművészetének valóban tipikus helye. Központ, ahol lehetőség nyílt a művészet művelőinek, ötvösöknek és asztalosoknak, hímzőknek és fazekasoknak az igények kielégítése érdekében történő összefűjtésére, a mesterek folyamatos foglalkoztatására. Ugyanakkor olyan kisugárzásra is alkalom kínálkozott, a hódoltsági területeken és azokon túl is, amely művekben példázat a debreceni mesterek más vidéktől eltérő sajátos iparművészetére. A már említett mesterjegyek feldolgozásával és a helyesbítésekkel kapcsolatban végzett alapos, elemző megállapításai ismételtelen éppen a hazai ötvös-művészet története vonatkozásában tekinthetők egyértelműen új tudományos eredményeknek. A korban a körülményekből következően az ötvös tárgyak nagyobb mennyisége a stílusforma meghatározója. A kerámia, bútort, textil, viselet ugyancsak mint elsőrendű és hazai történelmünkben jelentős területek, kopásnak jobban kitett és könnyebben pusztuló anyagok, többségük rekonstruálhatóan elsősorban az írott forrásokban található. Ezek szerepe a korban feltétlen jelentőségű, amit a végre-deletek is egyértelműen bizonyítanak. Mellettük vagy velük együtt gyakori az ötvöstárgyak írásos említése ezekben a forrásokban. Az együttes vizsgálat meggyőző erejű érveléssel bizonyított, így a hódoltsági parasztvárosok iparművészetéből a dolgozatban olyan művészeti értékek kerülnek bemutatásra, amelyek nem maradnak el, a már máshol és mások által publikált dunántúli, felvidéki és erdélyi részek iparművészetétől.

A jelölt dolgozatában a XVII. századi hódoltsági parasztvárosok vonatkozásában elvégezte azt az első tudományos összegező és értékelő munkát, amit ezideig a hazai szaktudományokban fehér foltként tartottunk nyilván. Tudományos eredményeit összefoglaló megállapításait magamévá téve idézem: „A városi fejlődés sajátos útját járó parasztvárosok gazdagsága, autonómiája, a jómódú rétegek számára hozzáférhető református műveltsége, a világlátót egyháziak, a Konstantinápolytól Bécsig, Prágáig utazó városi előjárók és az állandóan úton levő kereskedők tapasztalatai mind hozzájárultak egy önálló parasztvárosi kultúra, azon belül iparművészeti kultúra létrehozásához.” (BI 240) Ennek az alapon felépítése és adatszűrűsége, az, amelyre építhette és újabb ismeretlen adatok felsorakoztatásával létrehozhatta mű-

vészettörténeti értékeléseit, mely szerint: „A parasztvárosok iparművészete nem gyenge visszfénye volt a szerencsésebb politikai viszonyok között fejlődő országrészek műveltségének, nem is a társadalom rétegeiből lesüllyedt művészet volt, hanem a parasztpolgári közösségek elképzelései, igényei szerint megformált, hagyományai által befolyásolt művészet.” (BI 242) A fenti megállapítások lényegi kifejezői annak a tudományos elemző és értékelő munkának, amely a dolgozat fejezeteiben tárgyalt hódoltságkori későreneszánsz iparművészetre vonatkozóan egyértelműen elfogadhatók.

Új tudományos eredményei fontos részévé válhatnak a hazai iparművészet teljes felkutatásának eredményes feldolgozásához. A témaválasztás korszerűsége és idő-

szerűsége, amely valóban teljesen fehér foltok felszámolását tűzte ki célul, megoldottnak tekinthető, még abban az esetben is, ha további kutatások árnyaltabbá tehetik a korszak iparművészetének történeti értékelését. A feldolgozás módszere új, ezideig szélesebb körben a szaktudomány speciális területein nem alkalmazott, így ebben a vonatkozásban is feltétlen további ösztönzésre alkalmas és példát teremtő. — Végezetül az új tudományos eredmények, amelyek a fentiek együttesének következményeiként jelentkeznek, ugyancsak feltétlen méltányolandók. Gyarapítják és szerves részét képezik művészettörténeti tudományunk utóbbi években létrehozott értékeinek. Mindezek alapján a dolgozat nyilvános vitára bocsátását ajánlom a kiküldött Bizottságnak.

BOD LÁSZLÓNÉ BOBROVSZKY IDA VÁLASZA

Hosszú évek munkájának eredményét magas szakmai fórum előtt megvitatni nagy megtiszteltetés, de nagy próbatétel is. Kérdés, megértésre talál-e a kutató téma-választása, feldolgozásának módszere, szándékát mara-déktalanul értik-e. Tisztelt opponenseim bírálatai nemcsak erre adnak egyértelműen megnyugtató választ, hanem azt is bizonyítják, hogy a törökkori Alföld mezővárosainak szerény iparművészeti emlékeihez olyan megértéssel közeledtek, amiért a témája iránt elfogult kutatótól külön köszönetet érdemelnek.

A bírálótkban érintett problémák megválaszolása előtt legyen szabad — éppen Molnár László véleményében megfogalmazott gondolat ürügyén — a téma térbeli és időbeli határaitól szólnom. Tisztelt opponensem arról ír, hogy a téma jöllehet egy évszázadot ölel fel, az ország területének azonban csak viszonylag kis részét érinti. Joggal merülhet fel a kérdés, miért ezek a városok, vagy miért csak ezek a városok kerültek ebben a disszertációban feldolgozásra.

Amikor a téma a tervezés stádiumában volt, sokkal nagyobb területet, s nemcsak mezővárosokat ölelt fel. Végleges térbeli és időbeli határai munka közben alakultak ki. A térbeli határokat egyrészt a gazdasági-társadalmi-vallási vonatkozásokban rokon alföldi mezővárosok kulturális összetartozásának felismerése, másrészt ezek piacának kiterjedése szabta meg. Így került sor a gazdasági-politikai-kulturális szempontból egyaránt legszámottevőbb, az Alföld többi mezővárosát befolyásuk alatt tartó városok, Kecskemét, Nagykőrös, Debrecen kutatására, amelyek a törökkori Alföld életében betöltött fontos szerepükön túl elegendő tárgyi és forrással rendelkezők ahhoz, hogy érdemben feldolgozhatók legyenek. Cegléd kutatásától azért kellett eltekinteni, mert sem tárgyi emlékei, sem írott forrásai a XVII. századból nem ismeretesek.

Az időbeli határok a gazdasági és politikai szituációnak voltak függvényei, amelyek behatárolták az alföldi későreneszánsz művészet léteitartamát. Célzerű volt egy disz-zertáción belül csak azzal foglalkozni, ami valóban szoros-an összetartozik, ezen túl figyelembe kell venni a disszertációk terjedelmére vonatkozó előírásokat is.

Az egyedülállóan érdekes együttest képező parasztvárosok emlékanagya, írott forrásai jó nyersanyagot szolgáltatottak a parasztpolgári közösségek iparművészetének felderítéséhez. A megrendelő, illetve a felhasználó felől közelítve az emlékanaghoz olyan lényeges összefüggések tárultak fel, amelyek más oldalról való megközelítés esetén valószínűleg rejtve maradtak volna.

Így sikerült hiteles és differenciált képet nyerni a parasztpolgári közösségek életmódjáról, műveltségi szint-jéről, vallási-ideológiai nézeteik művészetformáló hatásá-ról, az általános gazdasági, társadalmi kérdésektől az életmód, a városkép, az épületek, a háztartások berende-zésén, az öltözködési szokásokon, a megrendelőknél, a céhek tevékenységein, a mestereken keresztül jutottunk el az egyes műalkotásokig, amelyek létrejötte körülmé-nyekinek ismeretében végezhetjük el művészettörténeti vizsgálódásainkat.

Az így nyert totális kép a művészettörténésznek jó tájékozódást és biztonságot nyújt, mivel láttatni engedi a stílári fejlődés mozgató rugóit, magyarázatot ad az Alföldön virágzó későreneszánsz iparművészet stílusának sajátosságaira. A parasztvárosok lakóinak politikai-társadalmi-gazdasági viszonyai, kálvinista determináltságú műveltsége és az ott kialakult szűkszavú, puritán későreneszánsz stílus közötti összefüggések nyilvánvalóak. Opponenseim e stílus jellegzetességeinek leírásával, erdélyi igazodásával, esztétikai értékeinek megítélésével egyetértenek. Egyetértenek a parasztvárosi későreneszánsz iparművészet pályájának megajzolásával. Vizsgálódásaink szerint e művészet a XVI. század második felében ölthetett határozott körvonalakat, s töretlenül fejlődött a 15 éves háborúig. A háborús események lát-hatóan megzavarták fejlődését. A háború utáni évtize-dekben újabb fellendülés következett be, ami gazdasági vonatkozásait illetően a felszabadított háborúig tartott, művészi fejlődés szempontjából azonban már a XVII. század közepe után véget ért. Azt tapasztaljuk ugyanis, hogy a század második felében e városok iparművészete jóformán egyetlen új vonással sem gyarapodott.

Megállapíthattuk, a parasztvárosi későreneszánsz akkor vált visszavonhatatlanul konzervatívvá, amikor az alföldi mezővárosok a gazdasági hanyatlás útjára léptek.

A reneszánsz tradíciókhoz való ragaszkodás, ami még a XVIII. század közepén is élt, eredményezte, hogy csak a reneszánsz stíluson belül észlelhetünk némi mozgást; a barokk a rendelkezésünkre álló emlékanag szerint a század végén bukkan fel Kecskeméten és Nagykőrösön.

E néhány gondolattal szerettem volna megvilágítani a téma térbeli és időbeli kiterjedésének vagy, ha úgy tetszik, szűkítésének indokait.

A továbbiakban tisztelt opponenseim bírálataiban felvetett problémákra válaszolok.

Makkai professzor úr a török befolyással és a festett asztalosmunkákkal kapcsolatos, Molnár László a katoli-kus egyházi tárgyakkal és a barokk térhódításával össze-függő problémákat vetett fel.

A török hódoltság másfél évszázada alatt a török vagy inkább keleti művészet befolyása hazánkban két-féle módon érvényesült. A török ornamentika készletből és technikai megoldásokból iparművészetünkbe mindaz átáramlott, ami felhasználhatónak bizonyult, s a későreneszánsz sajátos, színpompás ágát hozta létre. Ezt az átáramlást azonban megelőzték az országba érkező keleti luxuscikkek, amelyek érdekességükkel, szépségükkel ugyancsak nagy érdeklődést keltettek.

Az egyházlátogatási jegyzőkönyvek és a végrendeletek alapján megállapítható volt, hogy török luxusárut, szőnyeget, kendőt stb. a Hódoltság területén alig találunk, a Hódoltságon kívül annál többet.

Tudjuk, a parasztvárosok igen sok török luxusárut, elsősorban szőnyeget vásároltak a királyi Magyarországon élő, főként országos méltóságok megajándékozására. Fel-tűnő módon a kecskeméti és kőrösi parasztpolgárok sem maguknál nem tartottak, sem egyházaik számára nem

ajándékoztak ilyen tárgyakat. Úgy tűnt, a Hódoltságban élőknek jó okuk volt ilyen magatartásra. E magatartás okát belső indítékokban véltem megtalálni, ami valamiféle öntudat hatására önmaguk elhatárolását volt hivatva demonstrálni mindentől, ami török és a fényűzéssel kapcsolatos. Erre a jelenségre gondoltam kiterjeszhetőnek a törökkösség fogalmát.

Makkai professzor úr bírálatában e magatartás ésszerű és helyes magyarázatát adta, rámutatva, hogy a hódoltsági magyarok a törökké válás veszélyétől félhettek első sorban, s e jelenség a védekezés egyik formájának tekinthető, amivel kapcsolatban az ellenkező értelmű törökkösség kifejezést használni valóban hiba volt.

Az említett jelenség helyes értelmezésén túl, rámutatott a XVI–XVII. századi török, illetve keleti művészeti hatás tárgyi és ideológiai feldolgozásának hiányára. E hiány felszámolásának sürgető fontosságát néhány gondolattal magam is szeretném alátámasztani.

Munkám során e hiány ugyancsak sok gondot okozott. A magyarság pompaszeretete, egzotikum iránti érdeklődése nem nyújt kielégítő magyarázatot a török luxus-árak olyan mértékű kedvelésére, amellyel a XVI–XVII. század folyamán találkozunk. Méliusz már, az 1567-ben megfogalmazott Magyar szövegű hitvallásban, amit a debreceni, szombati, kassai és váradi „Jámbor és Keresztyén Áros népek” ajánlott, megint azokat, akik „az idegen nemzet pogán öltözetiben gyönyörködnek”.

Mit gondoljunk például Bethlen Gáborról, akiről Szekfü Gyula a következőket írja: „személyes megjelenésében volt valami különös, ami azon szemlélőket, kik láttak már török méltóságokat, a törökökre emlékeztette”, ehhez azt is hozzáfűzi, e benyomást többek között ruházatának, s különösen ha táborában találkoztak vele, a környezetében levő tárgyaknak köszönhetette. (Szekfü Gy.: Bethlen G. Bp. 1929. 172.) Érdekesen egészíti ki e képet Toldalagi Mihálynak Konstantinápolyból Bethlenhez küldött levele, amelyben a számára vásárolt s még megvásárolható szép és értékes szőnyegekről ír. Különösen figyelemreméltó a következő megjegyzése: „Szőnyeg marhája had legyen olyan kényelmesnek, az minemő másnak ezelőtt Erdélyben nem volt.” (ETA I. 1855. Kolosvárott, 257.)

Nem szándékozem ezzel „szarmatizmus” gyanújába kaverni a magyar társadalom bizonyos rétegeit, csupán aláhúzni szeretném a Makkai professzor úr által felvetett probléma megoldásának sürgető voltát.

Tisztelt opponensem bírálatában írja, ha valamilyen hiányrézetről beszélhet az értekezéssel kapcsolatban, akkor ezt a festett asztalosmunkák hiánya okozza. Véleménye szerint még akkor is szót kellene ejteni róluk, ha az emléktárgy teljességgel hiányzik, hiszen a festőasztalosok által használt motívumkincs szorosan kapcsolódik más iparművészeti műfajok motívumkincséhez.

Munkám során állandóan kísértettek hasonló problémák. Az írott forrásokban számos olyan adatot találtam, amihez nincs tárgyi anyag. Ilyen adatok szövegei molnárokról, fazekasokról, takácsokról, himzőkről, festőasztalosokról.

Ezekben az esetekben két megoldás kínálkozott. Közelebből-távolabbról beszerezhető analógiákkal pótolni az emléktárgy hiányát vagy beérni az írott forrásokkal. A tényyszerűség érdekében az utóbbi megoldást választottam, ami nem mondható mutatósnak, de megbízható. Az analógiák felhasználásától különösen attól kezdve idegenkedtem, amikor e mezővárosok iparművészetének sajátos arculata egyre világosabban körvonalazódott. Professzor úr, gondolom, nem is ezt kéri tőlem számon, hanem inkább e jelentős, az Alföldön is művelt műfajnak, a műfaj fontosságának megfelelő súllyal való szerepeltetését.

Az a kevés, amit az alföldi festőasztalosokról tudunk, valóban elveszik a Kecskeméti–Nagykőrös fejezetben (2.2, 2.3), ami azért is nagy kár, mert az Alföldről kevés ilyen korai adattal rendelkezünk.

Név szerint csak Nagykőrösről ismerünk festőasztalosokat, azokat, akik a Szent László-templom különböző helyreállításaihoz kaptak munkát. Az első helyreállítás valószínűleg csak a reformátusok tulajdonát képező épületrészre, a XVI. század második felében emelt, az öreg

templomtól fallal elválasztott északi hajóra terjedt ki. Az építkezés 1630-ban indult, egyes fázisait azonban csak 1636-tól tudjuk pontosan nyomon követni. Ekkor már az épület lefedésével foglalkoztak, amiről a templom „pallásának” való deszka, lécszög, gerenda, szarufa, zsindely, zsindelyszög vásárlása tanúskodik. A munkálatokat egy bizonyos Mátyás mester végezte. A mennyezet bizonyára festett volt, tudjuk, Budán 12 forint 82 dénár értékben a „templom pallása festeni való festéket” vettek. Hogy milyen volt a mennyezet és ki festette, arról közvetlen adataink nincsenek, de feltehetően azt a Himös Jánost tarthatjuk mesterének, aki ugyanebben az évben, a szintén helybeli Faragó Mihállyal, megkezdte a berendezés készítését. Kettejüknek az „asszonyok széke csinálásátul” 10 forintot fizettek.

A század végén, az északi hajó és az öreg templom összenyitása után, immár az egész templom újabb festett mennyezetet kapott, amit révkomáromi asztalosokkal, Szőke Andrással, Kolosvári Jánossal és Kolosvári Istvánval csináltattak, akikkel „az ecclesiának templomának egészben padlásolására és festésére százhatvan rénes forintokban és harminc komáromi mérő búzában...” egyeztek meg. (Műemlékvédelem, 1972. 3. sz. Bobrovsky: Néhány adat...)

Kecskemétről csupán 1693-ból van adatunk a református templom karzatának virágos kifestéséről, amit Farkas mesterrel — akiről közelebbit nem tudunk — végeztettek el az eklézsia előljárói „úgy az mint őkegyelmek(nek) teczik.” (Tollas B.: A kecskeméti ref. templom története. 19.)

Nincs okunk kételkedni abban, hogy a reformátusok előző, 1678-ban leégett fatemploma is szépen ki lehetett festve. Azt is bizonyosra vehetjük, még további adatok híján is, hogy Kőrösön, Kecskeméten és Debrecenben bőségesen volt tere a festőasztalosok tevékenységének.

Köszönöm tisztelt opponensemnek, hogy a szerkesztés hibájából adódó hiányosságra felhívta figyelmemet; a néhány, de nem lényegtelen géphiba észrevételét szintén köszönöm.

Molnár László bírálatában két szempontot vet fel, amelyek úgymond, hozzásegíthetnének a szinte kizárólag kálvinista hiten levő területek későreneszánsz művészetének árnyaltabb bemutatásához. A katolikus egyházi tárgyak számbavételéről és a barokk művészet térhódításának mélyebb feltárásáról van szó.

Az első szempontra válaszolni könnyű, a másodikra adandó érdemi válasz sok problémát rejt magában.

Kecskeméten, Nagykőrösön és a két város által uralt piacon alig lehet nyomára bukkanni a kislelékszámú katolikus közösségekkel kapcsolatba hozható tárgyi emlékeknek. Debrecenből a XVI. század közepéről hallunk utoljára katolikus felszerelési tárgyokról.

Ritka kivételnek számít a kecskeméti ferencesek XVII. századi barokk kelyhe, amiről nem tudni, mikor és honnan került jelenlegi őrzési helyére. Az Iparművészeti Múzeum nyilvántartásában levő leírás és fotó alapján — a kelyhet többszöri próbálkozás ellenére sem nézhettem meg —, színvonalas barokk munkának látszik a XVII. század második feléből. Gyaníthatóan nem Kecskeméten készült. Az 1678-as tűzvész után ajándékozhatták a ferenceseknek, amikor felszereléseik kárt szenvedtek. Ezt a gondolatot sugallja az a két ritkaságcsámbe menő végrendelet — Pirooska Györgyné 1682-ből, Kiss Andrásé 1694-ből (BKMI, Végrendeletek I. 1/9, 10.) —, amelyekben a ferences páterekre, a templomra, az oltárra, a kápolnára történik hagyatkozás. Egyikük többek között három varrott kendőt hagy az oltárra, vásznat és vánkoshaját „a böcsületes Pátereknek”, vásznat és végeben levő kendőt a templomra. A másik végrendelező, aki igen szegény volt, „a Pápista Anyaszentegyházhoz” hagyja a dolmányát, a Pátereknek a szűrét.

Körülbelül ez minden, ami az általam használt írott források alapján felkutatható volt.

Kétségtelen sokkal gazdagabb lenne a parasztvárosok iparművészetéről megrajzolt kép, ha a későreneszánsz stílusirány mellett a barokk művészet térhódítását is nyomon tudtam volna követni. A disszertáció célkitűzése e városok XVII. századi iparművészetének feldolgozása

volt. A munka során világossá vált, hogy a későreneszánsz olyannyira meggyökeresedett e városokban, hogy még a XVIII. század közepén is — erősen romlott színvonalon ugyan — tapasztalható továbbélése. A barokk feltűnését igen kevés tárgyi emlékekkel és írott adattal csak a Duna—Tisza közén és csak a XVII. század végén lehet dokumentálni, amit az észlelés súlyának megfelelően a disszertáció vonatkozó helyein mindig jeleztem. A nagykőrösiek 1699-es barokk kelyhének természetesen valamivel nagyobb teret szenteltem, mint Hölbling János kecskeméti építkezéseinek. Hölbling 1700-ban a református templom kapuszánnal ellátott kerítését készítette el, 1701-ben pedig a város megbízásából kő pincét és kő házat épített. Az építkezés elszámolásaiból kitűnik, hogy reprezentatív, minden bizonnyal barokk stílusú épületről lehet szó. A neves budai kamarai építész feltűnése Kecskeméten már azt a változást jelzi, aminek feltételei valószínűleg elsősorban Koháry István befolyása révén, a századfordulóra megértek. A XVII. század második felében létesült, s 1678-ban leégett ferences rendház és iskola, valamint a Mária látogatása-kápolna szolgálhattak volna talán némi adalékkal a barokk stílus behatolását illetően. Koháry Kecskemétre gyakorolt befolyásának, valamint a ferencesek tevékenységének felkutatása bizonyára érdekesen gazdagítaná az összképet.

A Hölbling-féle építkezésekre vonatkozó adatokat — kő pince és kő ház — egyrészt a századfordulón megváltozott szituáció érzékeltetése végett érintettem, másrészt azért, mert tudtommal a szakirodalomban eddig ismeretlenek voltak. Úgy láttam, a kecskeméti barokk tulajdonképpen Hölbling megjelenésével vette igazán kezdetét, ami a piaristák 1720-ban kezdődő építkezéseivel, az 1742-ben emelt pestis emlékekkel, a Szentháromság-oszloppal, 1774-ben a plébániatemplom építkezésével folytatódott, hogy csak a fontosabb emlékekre utaljak.

Debrecenben, mint azt Balogh István írja, az 1715-ben hatalmi szóval betelepített katolikus lakosság 1719-ben kezdett az Egerben dolgozó egyik Carlone (Giovanni Battista) tervei alapján a Szent Anna-templom építéséhez.

Tehát mint látható, Debrecenben a barokk csak igen nehezen tudott teret nyerni, a disszertáció témáját közvetlenül nem is érinti. Viszont Koháry és a ferencesek

befolyására könnyebben fellazuló Kecskeméten feltétlenül érdemes lenne a barokk kezdetei után kutatni. Erre a kutatásra azért nem vállalkoztam, mert messze túlmutatott volna munkám célkitűzéseim és időbeli határain. Úgy gondoltam, nem a későreneszánsz megítélése szempontjából lenne elsősorban szükséges e feladat elvégzése, sokkal inkább a barokk kutatásnak válna hasznára.

Meggyőződésem, hogy a Kecskemét későreneszánsz iparművészetéről nyert képen ennek a kutatásnak az eredményei semmit nem változtatnának, az összképet viszont valóban teljesebbé tehetnék.

Megköszönöm tisztelt opponenseim fáradozását, figyelmét, munkámat segítő megjegyzéseiket, javaslataikat, szempontjaikat, amelyeknek a további kutatásban és a disszertáció publikálásánál egyaránt hasznát fogom venni. Kérem, opponensi véleményükre adott válaszomat fogadják el.

Végezetül szeretnék köszönetet mondani mindazoknak, akik támogatásukkal segítették munkámat. Köszönettel tartozom mindenekelőtt a Művészettörténeti Tanácsoknak, — professzoraimnak, kollégáimnak, — ahol a témát aspiránsként elkezdhettem; a Művészettörténeti Kutató Csoportnak, ahol kutatóként befejezhettem; a Református Gyűjteményi Tanács régi és mostani elnökének, a sárospataki, a debreceni és kecskeméti református gyűjtemények gondviselőinek, a debreceni Református Kollégium főigazgatójának, a gyűjtőmunka során felkeresett lelkeseknek, a Nemzeti Múzeum, az Iparművészeti Múzeum, a Déri Múzeum munkatársaiknak, történész professzoraimnak, aspiránsvezetőknek, akik valamilyen módon mindnyájan hozzájárultak e munka elkészüléséhez, amiért fogadják őszinte és hálás köszönetemet.

*

*Az opponensi vélemények és a jelölt válasza után a ki-
küldött bizottság javasolta a Tudományos Minősítő Bi-
zottságnak, hogy Bod Lászlóné Bobrovsky Idának a mű-
vészettörténeti tudományok kandidátusi fokozatát adja meg.
A Tudományos Minősítő Bizottság 1976. VI. 21. hatállyal
Bod Lászlóné Bobrovsky Idát a művészettörténeti tudomá-
nyok kandidátusává nyilvánította.*

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Agócs András

A kézirat nyomdába érkezett: 1977. I. 7. — Terjedelem: 15 ((A/5 ív)
77.4025 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

СОДЕРЖАНИЕ

НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

МИКЛОШ МОЙЗЕР:	Табула—Фигура—Имаго	105
КАРОЙ ГОМБОШ:	Старые Армянские ковёры	125
КАРОЙ ГОМБОШ:	Старые Армянские ковёры с драконом	138

ИССЛЕДОВАНИЯ

ИШТВАН ЦАГАНЬ:	Предистория архитектуры классицизма Будапешта	153
ИШТВАН БИБО:	Строительные данные из архива семьи Янкович	162
МИКЛОШ ЛОШОНЦИ:	Одно забытое творчество (деятельность Дёрда Рутткаи)	169

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

ЛАСЛО ЗОЛНАИ:	Венгерские памятники шестисотлетней Ченстохова	177
ЕМЭКЕ ЛАСЛО:	Французские и фландрийские обои в старой Венгрии	181
ЕРЖЕБЕТ БЕНКЕ:	Дополнительные замечания о школе живописца Сени	186
ОТТО МЕЗЕИ:	Из жизни Немеша Ламперта	191

ВЕНГЕРСКОЕ ИСКУССТВО ЗА РУБЕЖОМ

РЕЖЁ СИЙ:	Карой Барани и Злата Б. Марков	197
П. М. КИШШ:	Эндре Кустош	211

ДИСКУССИЯ

ЛАСЛОНЕ БОД ИДА БОБРОВСКИ:	Дискуссия кандидатской диссертации на тему "Прикладное искусство сельских городков (Кечкемет, Надкереш, Дебрецен)"	
	Отзыв оппонента Ласло Маккаи	216
	Отзыв оппонента Ласло Молнар	218
	Ответ Ласлоне Бода Ида Бобровски	221

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

MOJZER, MIKLÓS:	Tabula — Imago — Figaro	105
GOMBOS, KÁROLY:	Vieux tapis arméniens	125
GOMBOS, KÁROLY:	Vieux tapis arméniens ornés de dragons	138

RECHERCHES

CZAGÁNY, ISTVÁN:	Précédents de l'architecture classiciste à Budapest	153
BIBÓ, ISTVÁN:	Données et plans de construction des archives de la famille Jankovich	162
LOSONCI, MIKLÓS:	Un oeuvre oublié (carrière de György Ruttkay)	169

DOCUMENTATION

ZOLNAY, LÁSZLÓ:	Monuments hongrois à Czenstochowa, vieille de six cent ans.	177
LÁSZLÓ, EMŐKE:	Tapisseries de la Flandre et de la France en Hongrie au temps passé	181
BENKŐ, ERZSÉBET:	Quelques remarques subséquentes de l'école de peinture Szőnyi....	186
MEZEI, OTTÓ:	Feuilles de la vie de József Nemes Lampért	191

LES ARTISTES HONGROIS AU MONDE ENTIER

SZIJ, REZSŐ:	Károly Baranyi et Zlata B. Markov	197
M. KISS, PÁL:	Endre Kusztoz	211

DISCUSSION

Discussion de la thèse de candidat de Mme László Bod née Ida Bobrovsky «L'art décoratif des villes rurales (Kecskemét, Nagykőrös, Debrecen)»

Opinion opposante de László Makkai	216
Opinion opposante de László Molnár	218
Réponse de Mme László Bod née Ida Bobrovsky	221

Sur la couverture: Chasuble du monastère pauliste Jasna Gora à Czenstochowa, vers 1500.

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkézbőlítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlap Irodánál (KHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül, vagy postai utalványon, valamint átutalással a KHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).

Példányonként beszerezhető: az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a KHI Hírlapboltjában (1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 100,—Ft

1 szám ára: 35,—Ft

Index szám: 25.603

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Pf. 149.

51302

390



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1977 • XXVI. ÉVF. 3—4. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1977

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, KATONA IMRE, KONTHA SÁNDOR, MOJZER MIKLÓS
VAYER LAJOS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

CSAP ERZSÉBET

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

H. KOLBA JUDIT:	A Brózer kehely	226
L. KOVÁSZNAI VIKTÓRIA:	Reményi József művészi pályája	241

KUTATÁS

PROKOPP GYULA:	Barkóczy Ferenc érsek esztergomi építkezése	261
POGÁNY-BALÁS EDIT:	Észrevételek a Corvin János-arképekkel kapcsolatosan	271
POGÁNY-BALÁS EDIT:	Észrevételek a firenzei Psalterium-Corvina három történeti alakja ikonográfiai meghatározásaihoz	275
BALÁS ANNA:	Corvin János és Corvin Kristóf csontmaradványainak fényképeiről	286

ADATTÁR

JÁVOR ANNA:	Bartolommeo Altomonte soproni főoltárképe	288
D. BUZÁSI ENIKŐ:	Koháry István fogadalmi képe	292
KOMÁRIK DÉNES:	A pesti belvárosi templom kifestésének 1807-ből származó terve	297
KONTHA SÁNDOR:	Megjegyzések egy „ismeretlen” Uitz-freskótervről	299
SOPRONI SÁNDOR:	Beszámoló a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat 1976. évi működéséről	305

IN MEMORIAM

POGÁNY Ö. GÁBOR	Solymár István (1924–1977)	306
CSÓRI SÁNDOR:	Búcsú Solymár Istvántól	307
CSOHÁNY KÁLMÁN:	Búcsú Solymár Istvántól	307

VITA

Szelesi Zoltán „Szeged képzőművészete” című kandidátusi érteke- zéséről	
Pogány Ö. Gábor opponensi véleménye	309
Végvári Lajos opponensi véleménye	310
Szelesi Zoltán válasza	312

TANULMÁNYOK

A BRÓZER KEHELÝ

1926. március 21-én a kolozsvári református egyházközség főgondnoka levelet írt a Nemzeti Múzeumnak, melyben a 12 éve beadott kehely árának rendezését sürgeti. [1] 1914 februárjában a világháború első szeleitől megriadva hozták fel a pesti múzeum biztos falainak védelmébe a kolozsvári református templom talán legnagyobb kincsét, azt a színarany serleget, melyet minden hagyomány I. Rákóczi György nevével kapcsolott össze (1. kép). A kehely vételárában — 100 000 korona — akkor megegyeztek, de a kifizetés elmaradt. Jóval az első világháború befejezése után, 1926-ban a kolozsváriak új iskolát akartak építtetni a templom mellé, s ehhez kellett, immár sürgősen a pénz. Az összeget, mint az azévi decemberi feljegyzés (l. 1. jegyzet) említi, a „kormány áldozatkészsége” teremtette elő. Az adósságot rendezik, s így végleg a Nemzeti Múzeumba került az az ötvösremek, mely a magyar ötvösművészet egyik legpompásabb alkotása. Múzeumi törzsanyag-

gá vált, s még ugyanezen évben a leltárkönyvben is leírást és leltári számot kapott. [2]

A szakirodalomban évtizedek óta ismerték ezt a kiemelkedő ötvösmunkát, kevés tárgyról jelent meg annyi leírás, értékelés, mint éppen kelyhünkéről.

Először a Magyar Történelmi Társulat 1868-as kolozsvári ülésén figyeltek fel a szakemberek is: a Farkas utcai református templom kincstárának „pompás alakú, zománcozott és drágakövekkel kirakott, több ezer forintot érő, tiszta arany kelyhe magasztaltatik”. Még ebben az évben részletes ismertetés jelenik meg a Századokban [3] az ülésről, s így a kehely első leírása is napvilágot lát. Az évszámot tévesen — amint még sokáig így vélték — a kupában található 1641-es évszám alapján határozták meg.

1874-ben Pulszki Ferenc a magyar ötvösművekről ír, [4] a Mátyás kálvária után, „mint legjelesebb műemléket” említi. Szerinte 1645-ben ajándékozta Rákóczi fejedelem a kolozsvári reformált egyháznak”. Kevesen látják ott, kiadva vagy lefényképeztetve nincsen” — pedig ugyancsak méltó lenne a megismerésre.

Három év után Deák Farkas ír az erdélyi ötvösművekről, [5] s a zománctechnika legragyogóbb emlékeinek ismerteti. Leírása az előbbi kutatóknál részletesebb, csupán a kehely kormeghatározását nem fogadhatjuk el: szerinte csak a kupa eredeti, nóduszát XVIII. századnak tartotta, talpa későbbi, de még a XVII. századból való. A belső címer leírása is pontatlan, rövidebb, mint a valóságban.

Első gyenge fényképe, több tárggyal együtt a kolozsvári történeti iparműkiállítás csak fényképes ismertetőjében jelent meg. [6] Jó leírás, sajnos rajz nélkül, az 1884-es első magyarországi ötvöskiállítás katalógusába készült, [7] s bár már köztudott volt, a tulajdonos, a kolozsvári eklézsia, említés nélkül maradt.

Pulszki—Radisics „Az ötvösség emlékei” c. munkájukban az előbbi leírásra hivatkoznak. [8] Mélynyomott táblák hozzák jól kidolgozott, pontos rajzát, a leírásban pedig — mivel még mindig ismeretlen a kehely belső szarán levő, rejtett felirat, a bécsi és prágai műhelyekre jellemző mélyített zománcos nódusz ellenére „magyar munkának” tartják. A zománcos keretelést, érdekes módon, a himzések álló, száras virágaihoz hasonlítják, s ebben mai ismereteink szerint is igazat adhatunk. Ők vetik fel először, hogy a kehely lemezei, az érmekkel díszített edények analógiájára készültek. Ez utóbbi megállapításához bőven lehet ellenpéldákat is felhozni: a nagyszámban előforduló barokk kelyheket, kerek vagy ovális, de csak 3, esetleg 4 lemezzel díszítették.

1895-ben — az összes eddigi irodalmi említés értékelésével — Kövér Béla szentel hosszabb ismertetést Brózer kelyhének, az erdélyi zománcról szóló dolgozatában. [9] Elsőként említi a helyes — 1640-es dátumot, melyet már csak a kehely szétszedése után ismerhettek meg, Brózer István nevével együtt. Az 1896-os ezredéves kiállításon ismét szerepelt a kolozsvári munka: Czobor és Szalay a kétkötetes gazdag ismertetést nyújtó vezetőben, albumban erről a kehelyről is részletesen megemlékeztek, jó fényképet is közzétéve. [10] Említik a



1. A Brózer kehely

champlevé zománc bécsi vagy prágai divatát, s a lemezek virág alakú kereteit. Pontosan közlik az érem felirátát, s a belső vésett szöveget is a kehely száráról. Elsőként állapítják meg, hogy a translucid zománc nálunk Magyarországon is előfordul, ha nem is jellemző.

Az 1900-as párizsi világkiállításra is kijutott Brózer remeke, a francia ismertetésben rövid leírása olvasható. [11] Ugyanez évben Mihalik József magyar folyóiratban ismerteti a párizsi kiállítást, s ismét az 1641-es évszámot, az éremét javítja helyesen 1640-re, [12] bár ezt a szakirodalomban még jó ideig váltakozva használták.

Érdekes, hogy messzebbi helyekre eljutott a féltett aranykehely, a kassai Rákóczi ereklyekiállításra, amelyen pedig más, I. Rákóczi György által ajándékozott ötvösmunkák láthatók voltak, ezt a darabot hiányolni kellett. [13]

Az osztrák–magyar monarchiáról a század elején megjelent összefoglaló ismertetés Kolozsvár nevezetesei között külön is kiemelte az arany kelyhet. [14]

Az első többkötetes műemléki, témánként szakirodalmat is nyújtó munka Gerecse Péter nevéhez fűződik. A városok, műemlékek tárgyi emlékeit külön is felsorolja. Érdekes módon kétszer is említi az ötvösremeket: egyszer, mint a Rákóczi György aranykelyhe, [15] másodszor Brózer István serlegeként. [16]

A magyarországi céhek azóta is legsikerültebb összefoglalása Szádeczky nevéhez fűződik. [17] Munkájában mind a kehelyről, mind annak ötvöséről több adatot közöl.

Valószínűleg az első világháború és a kehely múzeumba kerülése, ottani lappangása miatt nem olvashatunk hosszabb ideig a remekműről. Kőszeghy Elemér a magyar ötvösjegyek összeállításakor mint kézzel vésett, de az ötvös nevet tartalmazó jegyet vette be könyvébe. [18]

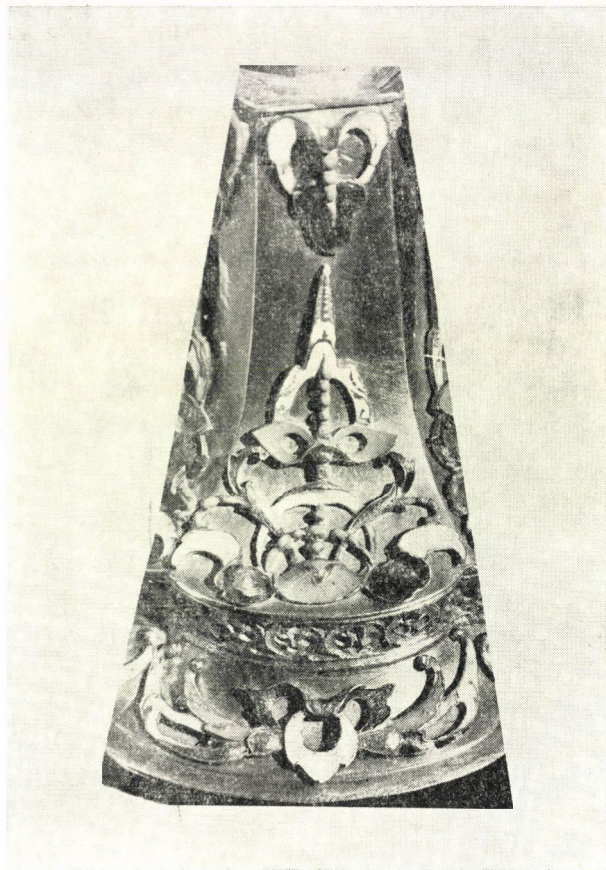
A Magyar Művelődéstörténet hatkötetes kiadványa [19] természetesen nem hagyta ki. Fényképpel és rövid ismertetéssel az iparművészet emlékei között találjuk. A magyar református templomokról megjelent ismertetés fényképét hozza. [20] Mihalik Sándor a magyar zománcművészetről megjelent összefoglaló művében [21] fényképpel és leírással a XVII. századi erdélyi zománcmunkák között méltó helyére sorolja. Utoljára a Nemzeti Múzeum ötvösanyagáról kiadott rövid ismertető könyvben fényképpel és ismertetéssel szerepelt, mint a középkori gyűjtemény legkiemelkedőbb darabjainak egyike. [22]

A fenti rövid áttekintés jól érzékelteti azt a kiemelkedő jelentőséget, melyet Brózer István — Rákóczi kelyhe az ötvösséggel és a magyar zománcművészettel foglalkozó kutatók számára az első felfedezés óta jelentett. Érdekes tehát részleteiben, aprólékosan megvizsgálunk a remekművet, hogy még jobban megértsük az egy évszázad óta újra és újra fellángoló rajongást.

1. A kehely leírása

Magassága: 26 cm. Szájátmérő: 10,4 cm, talpa 11 cm-es körívbe helyezhető. Súlya: a méretéhez képest elég sok, 1053 gr. s ebből a rátett zomános díszítőelemek minimális százalékot jelentenek. A kehely vastag köpenye majdnem 24 karátos, erősen sárga aranyból készült.

Hatkaréjos talpán enyhe ívekkel hajlanak a karéjok. A talp alsó pereme 3–4 mm szélességben rákalapált lemezzel zárul, s erre kissé ráhajlik a talp alsó karéjos boltozata. A gótikus és korabeli kelyhekénél meredekebb ívvel magasodik a talp felső része is. A két, külön szintről induló boltozatot áttört, szép rozettakoszorú választja el, mely egyszerűbb a korszak szokásos kelyheinél: kerék, kissé lapított körök négy szírommal áttört sorozatból áll. Az egyes ívek találkozása nem szabályos, két háromnegyed kör találkozik az összeforrasztásnál. A rozettasor felett és alatt két–két vízszintes bordasor fut körbe. Úgy tűnik, az ötvös karéjonként készítette el és kötötte össze az elemeket. Az alsó talpíveket hat, szögekkel felerősített hosszú keskeny stilizált indacsoport díszíti: a fehér, kék, zöld és vörös alul karcolt felületen



2. A talp részlete

égetett zomános levélsor található. A karéjonként elhelyezett elemek két-két felerősítő szöggel vannak oda-fogva a talphoz, s ezeket a szögeket hátul kalapálta el ötvösünk.

A rozettasor felett emelkedik a talp felső magasított boltozata, mely szintén hat karéjban végződik. Néhány mm-es indítás után meredeken emelkedik az alsó szárgyűrűig. A teljesen sima arany felületet csak a hat él tőri meg, így kényelmesen elhelyezhette rajta Brózer a kehely díszítőelemeit, a zománosított indacsoportokat (2. kép). Teljesen egyforma, elhajlított szögekkel felerősített egységek ezek, melyeken a fehér, kék, zöld és kevés piros zománccal bekarcolt felületre helyezték. Sajnos, ez a zománc, mint mindenütt a kelyhen, ma már erősen lekopott, hiányos. A zomános díszek mintája nehezen meghatározható: inda, virágszírom és talán kagylóvonalak kialakításából áll. A felerősítés három ponton történt minden egyes csoportnál, alul két helyen, felül középen egy csavar rögzíti a kehely puha talpába. A talp legfelső szegélyén az előbbi színekkel díszítve, ismétlődik hat kisebb csokor: zöld levélke közepéből kék pettyes vonalsor felül kettéhajlik és kis vörös szírmos indákban végződik.

Mivel aranyból van a kehely egésze, a szár egyes elemei nem a szokásos módon, a kupából kinyúló belső szárra vannak felerősítve, melyet alul csavar fog össze. Ezen a kelyhen, egyedülálló módon, a talp közepéből nyúlik fel egy hatszögletes henger, a talp középső lemezéhez forrasztva (3. kép). Erre húzták fel a szárgyűrűket és a nóduszt, s a kupával felül, egy ahhoz forrasztott csavarmenettel rögzíthető. Talán a lágy anyaggal magyarázható, hogy ezt a szögletes hengert nem egy hosszú lemezből készítette Brózer, hanem egymás fölé elhelyezett három kis szögletesre hajlított lemezt külön összeforrasztott s így kapta meg a végső, 6,3 cm-es magasságot (a szögletes oldalak szélessége csak 0,8 cm).



3. A belső szár, Brózer István nevével

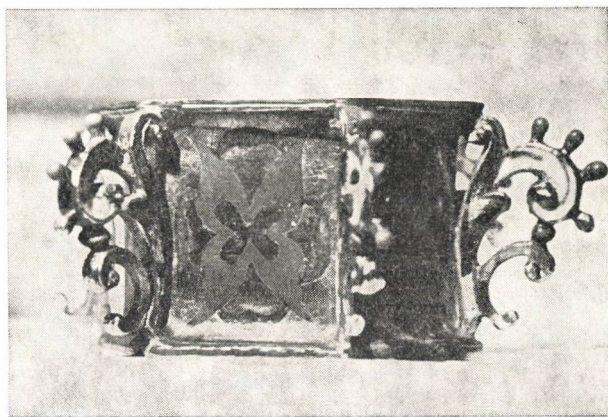
A legfelső harmadban így is 3–4 mm hosszú ferde bevágásokat találunk mindegyik élen, összesen kilencet, valószínűleg a szártagokat akarta ezzel is erősebben rögzíteni.

Itt, a szögletes belső csővön találjuk a kehely legfontosabb adatát: a készítés helyét, idejét s az ötvös nevét. Mivel aranytárgyra sohasem tettek ötvösjegyet, a kiváló kolozsvári ötvös itt belül, az egyik oldallemezre véste: „Colosvarat Brozer Istvan czinolta Anno 1640” (3. kép). A betűk típusa, a korabeli helyesírás, a számok rajza kétséget kizárva igazolja, hogy eredeti, hiteles véséssel állunk szemben. Ennek köszönhető, hogy legalább ezt a remekművet mesterhez, műhelyhez köthetjük.

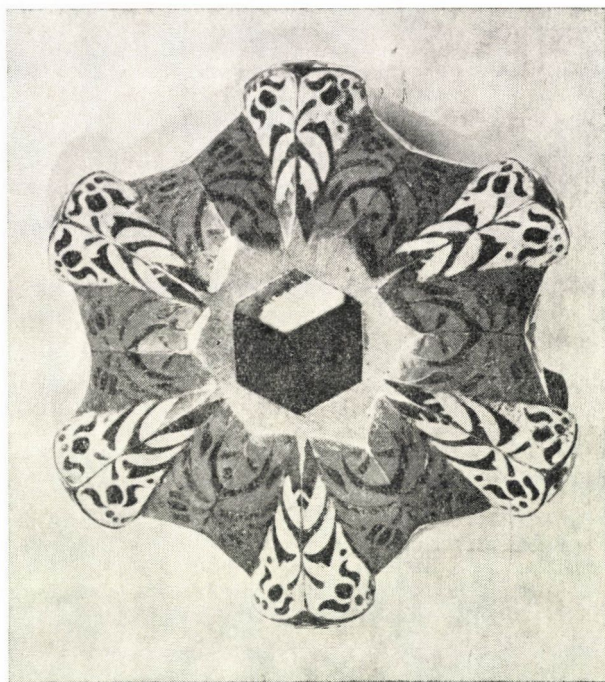
A fent leírt hengeres csőre a kelyhek szokásos szerkezete szerint húzták fel az alsó és felső szárgyűrűt, és köztük a pogácsa alakú nóduszt. A két szárgyűrű teljesen egyforma (4. kép) mind formájában, mind díszítés-

ben. Az alsó, szögletes hengerhez hasonlóan, ezek is hat, téglalap alakú oldallapból állnak, úgy, hogy az oldalélek magasabbak — (m.: 2 cm, sz.: 1,5–1,6 cm), ezért karsúnak hat mindkét gyűrű. Díszítése — a talp és a kupa zománcdíszzeivel ellentétben, ágyazott ún. *champlevé* zománc, melyet mindig a felületbe lemélyített alapra helyeznek. A lepkeszárnyat utánozó mintát élénk világoskék zománc borítja, közepükön viszont az anyag eredeti magasságában meghagyott kis négyszirmú arany virág maradt. A téglalapok szélét keskeny, zöld zománcos indák keretelik. A szárgyűrűk oldallapjainak találkozásánál a késő reneszánsz serlegek állandó díszítőelemei, a támasztófülek vannak, tartó szerep nélkül. A gyakoribb forma „S” alakú, Brózer kelyhén a felső enyhén hajló indához kék zománcos pettyekkel díszített, egyszerűbb fülek kapcsolódnak. Rajtuk erősen kopott fehér zománc. Eredetileg úgy voltak elhelyezve, hogy a fülek szélesebb íve hajolt felül, ill. alul, szimmetrikusan a nódusz felé.

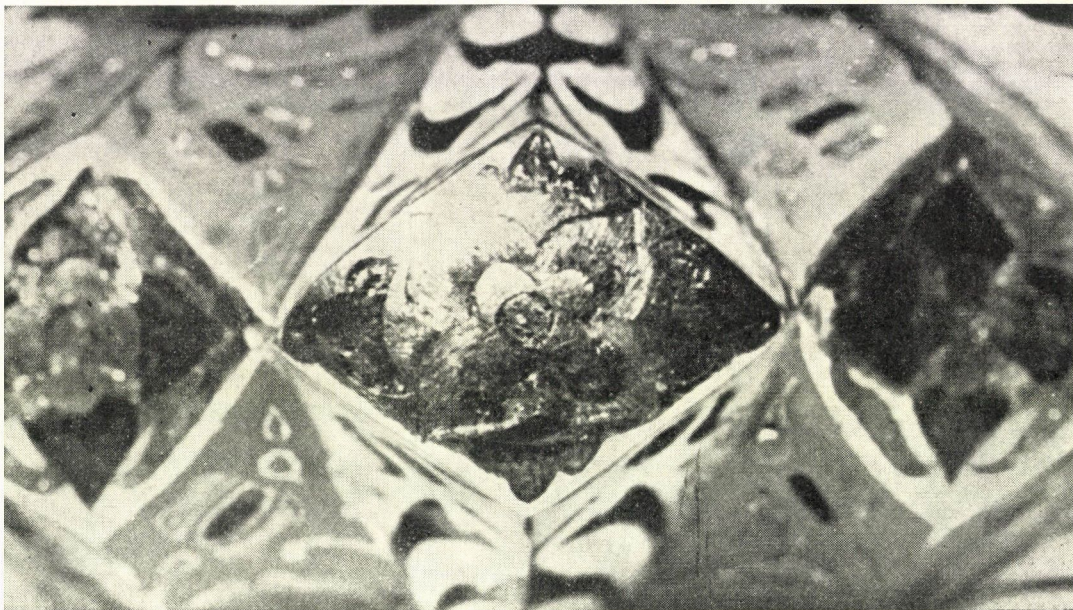
A nódusz (5. kép) lapított pogácsa alakú. Két félből összerasztott felső és alsó fele szimmetrikus, alakban és díszítésben egyaránt. A kiugró küllők közepén még egy él emelkedik, s így két háromszög alakú mező



4. Az egyik szárgyűrű



5. A nódusz felülnézetből



6. A küllők

alkotja egy küllő felső, ill. alsó oldalát. Fehér ágyazott zománcban, kék és zöld szirom és levélke alakú apró minta tölti ki a teret, elszórt vörös pontokkal. A mélyebben álló küllők zománca szép világoskék, s két-két téglány alakú mező tartozik egyetlen küllő oldalához, benne zöld és aransárga színű pici zománcmintákkal. A küllők (6. kép) nem a kelyhek gyakori rozetta alakját kapták, hanem külön készített rombusz alakú felületüket enyhén homorú zománcos, egymásba helyezett virágok díszítik, s a legbelső az eredeti arany alapból készült. A zománc mindenütt erősen kopott a használatból, így viszont jól látni a zománc alá vésett körvonalakat és a vésések iránya által megrajzolt virágokat. Természetesen, a küllők minden másodika azonos mintájú (sötét-kék, ill. sárga zománc zöld levélkéekkel).

Szerkezetileg az eddig leírt részeket, a talpból kinyúló szögletes cső tartja. Az egyes részek nincsenek összeforrasztva, bár ez a középkori kelyheknél nem volt szokásban. A kehely koronája, a kuppa vastag aranyphara alul hozzáfórasztott kis csavarmenetet kapott, s ezzel rögzíthető a talp szárához.

Első látásra, szokatlannak tűnik a magyar anyagban a kuppa alakja: a magas, karcsú talpon viszonylag szélesnek, aránytalanul zömöknek látszik. Fokozza ezt a hatást a kuppán elhelyezett 18 kis aranylemez, melyek

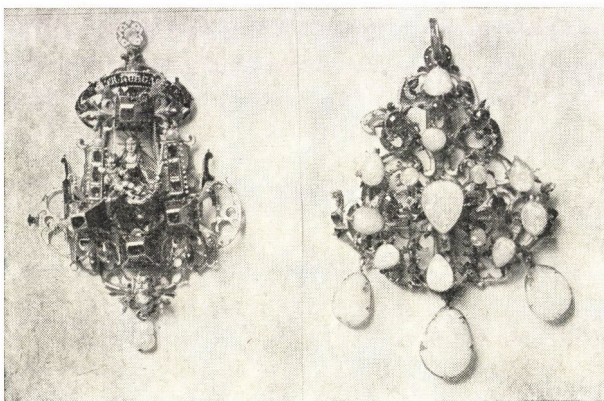
még szélesebbnek mutatják a felületet. A kuppa köpenye az alsó harmadáig függőleges, s itt keskenyedik, hirtelen ívvel lezárva a kuppatestet. Mi sem bizonyítja ezt, mint a három sorban elhelyezett azonos hat-hat lemez, melyek mérete is azonos, csupán a keretelő ornamentikát vette keskenyebbre Brózer, hogy a görbülő felületre is kiferjen. A kuppa sima, gondosan elkalapált, meglehetősen vastag aranylemez, melyre az addigi díszítésekhez hasonlóan, parányi arany csavarokkal erősítette egymás mellé a keretelt aranylemezeket. Későbbi reneszánsz ékszereken (7. kép) gyakran ismétlődő indás levélminta stilizált utánzata mindegyik keret színes (zöld, fehér, fekete, világoskék és bordó) zománcdíszítéssel, mely a festett zománcok csoportjába tartozik ismét, tehát technikailag a talp zománcával azonos módon készült. A felső sor ovális lemezeit fehér zománcos, pontokkal díszített, félkörös és levél alakú indák keretelik. Az aranylemezeket fonatot utánzó csavart fehér zománcminta díszíti. A lemezeket nem forrasztotta a kuppához, a kettős keret közé befoglalt érmekeket két-három kis csavar tartja.

Se középkori, se XVII. századi kelyheken nem találjuk párját a szokatlanul részletes Passio-jeleneteknek. Általában három kerek vagy ovális lemez képei emlékeztetnek Krisztus vagy valamelyik szent életének legfontosabb mozzanataira. Ezen a kelyhen a 18 lemez az ötvös vagy a megrendelő külön kívánsága, ötlete lehetett. A lemezek formája csak nagyjából hasonló, de két lemez sem fedi teljesen egymást. Ez azt mutatja, hogy az ötvös minden egyes lemezt külön készített elő a munkához, egyenként vágta ki őket. (A méretek 3—3,1 × 2,5—2,7 cm között változnak, s a mm töredékek is észrevehető eltérést mutatnak.)

A lemezek sorban követik Krisztus szenvedésének a négy evangéliumban leírt történetét az utolsó vacsorától a sírbatételig. Külön helyet kaptak olyan jelenetek, melyek tudomásom szerint sohasem voltak ábrázolva egyetlen képzőművészeti alkotáson sem.

1. lemez. Az utolsó vacsora és a lábmosás (8. kép).

A képet vízszintesen kettéosztja a tanítványok tömör sorban elhelyezett sávja, az asztal, amely körül ülnek, nem is látszik a ruharedők és a könyöklő kezek között. A kép előterében központi helyen az aránytalanul nagyobb térdelő és előrehajló Krisztust látjuk, sűrű sugaras glóriával. Karján feltűrt ruhaujj, egy szál ingben látszik; János írta evangéliumában, hogy „levette felsőruháját” (13.4.). A tanítvány széken ül előtte, ölbé



7. Reneszánsz ékszerek a MNM-ből 7a; 7b



8. Utolsó vacsora és a lábmosás jelenete



10. Judás árulása

tett kezekkel, egyik lába a hosszúkás, lekerekített sarkú fateknőben. Felemelt bal kezével tiltakozni akar. Valószínűleg magát Péter apostolt látjuk, aki nem akarta engedni, hogy mestere az ő lábát is megmossa. Szokatlan ábrázolási forma! A hátul ülő tanítványok között balra hajtott fejjel, fiatal szakálltalan apostolarc: Szt. János. A kép háttérében szobabelső ábrázolás, két ablakkal, s hátul húsvéti gyertyával. A lábmosás jelenete csak Jánosnál szerepel a négy evangélium közül,[23] de sokkal gyakrabban ábrázolják az utolsó vacsorán asztalnál ülő tanítványok csoportját.

2. lemez. Az Olajfák hegyén (9. kép).

A lemez hosszúkásabb ovális alakú. A kép központjában ismét a térdelő Krisztus alakja van, jobbra hajló feje körül sűrű nagysugaras glóriával. Előtte elhajló bokor, lejjebb kétoldalt a tanítványok: egyik teljesen fekszik a kisebb fa alatt, bokor ágai választják el a bal oldalt ülve alvó, sziklának támaszkodó másik tanítványtól. A kép felső mezőjében jobbról közeledő, lándzsás katonák látszanak. Krisztus feje felett kopár sziklák, balszáron csomókból álló felhők felett egy szárnyas angyal látszik, kezében nagyobb kehellyel, ill. serleggel. A kép háttére poncolt sziklákat érzékeltet és kisebb bokrok, ágak játéka tölti ki a szabad foltokat. Ez a jelenet is csak egy szerzőnél, Lukács evangéliumából ismert,[24] de előfordulása igen gyakori a művészetben.

3. lemez. Judás csókja (10. kép).

Az előbbi jelenetben még háttérben felbukkanó katonák körülveszik a glóriás, kissé jobbra dülő Krisztust,

akit Judás odahajolva, arcon csókolva árul el. A képmézőn szétszórt katonák karddal, lándzsával, bárdokkal felszerelve mozgalmas jelenet szereplői, balra egyikük fáklyát tart. A kép előterében két ijedt tanítvány földreesve, egyikük kezében lámpást tart, másik védekezve emeli maga fölé a kezét. A kép háttére apró poncolásokkal emeli ki a trébelt sima ruhás figurákat.[25]

Igen sok fejtörést és alapos megfigyelést okozott a következő négy lemez: ilyen részletesen sohasem ábrázolták Jézus útját a világi és egyházi hatalmak között. A hitelesnek látszó sorrendet a négy evangélium alapos összevetése és a lemezek pontos elemzése révén próbáltuk összeállítani.

4. lemez. Krisztus Kaifás előtt (11. kép).

Az ovális lemezen nem a kép középpontjában, hanem kissé jobbra áll a megkötözött Krisztus alakja. Ismét nagy sugaras glóriával ábrázolták, vállai megroggyantak, két keze elől megkötve. Mellette lándzsás katonák lökdösik. Ruházatuk rövid szoknya, fejükön egyforma magasabb sisak. Krisztus sima, hosszú ruhában áll. Mellette balról, a kép közepén nála magasabb katona karddal, talán egyike a Bibliában említett hamis tanúknak.[26] A kép balján, fején homorú süveggel trónon ül a főpap: lehet Annás is, ahová először vitték,[27] de valószínűleg Kaifás, akihez Annás után vezették a foglyot, mivel ő volt abban az évben a főpap.[28] Bő, ráncos köpenyben ül, arccal a vádlott felé fordulva. Mellette nagy szakállas süveges főpap áll, az írástudó vének egyike lehet. Fejük felett oszlopos épület, az oszlopok között a rojtos redőzött függönyökkel a templom



9. Olajfák hegyén



11. Krisztus Kaifás előtt

elzárt szentélyét jelölik. Kaifás lépcsőkön ül, a mellette levő főpap is magasabban áll.

5. lemez. *Krisztus Pilátus előtt* (12. kép).

A legtöbb problémát ez a jelenet okozta. A kép középtengelyében álló díszes kontósbe öltözött, rövid szakállas, süveges férfi háromszor szerepel hasonló ábrázolásban. Mivel a négy evangéliumban Pilátus előtti jelenetekről többször is olvashatunk: két kihallgatás, ill. Heródes utáni fogadás, [29] a kép főalakját vele azonosítottuk. Ezen a képen tehát először látja a megkötözött foglyot. Lándzsás katonák, oldalukon karddal, kísérik az előzőhöz hasonlóan ábrázolt Krisztust, aki oldalt hajtott fejjel néz a világi hatalom képviselőjére. Pilátus egyik kezét állához emeli, bal kezét a vádlott felé nyújtja, gondolkozni látszik. A kép bal oldalán négyöt nagyszakállú, süveges zsidó főpap kiabálva mutat Jézusra. A háttérben köépület árkádjai látszanak (a zsidók húsvét előtt nem mentek be a pogány római helytartó házába — így az jött ki közéjük, tisztelve a helyi szokást). [30] Amint az evanglista írja, a nagy kockakövekkel borított udvart is pontosan ábrázolta az ötvös.

6. lemez. *Krisztus Heródes előtt* (13. kép.)

A jelenet főszereplője szerencsésen meghatározható: a kép bal oldalán trónuson, lilomos koronával díszmagyarszerű ruhában (XVII. századi jellegzetes megfogalmazás!) csak Heródes ülhet. Heródes Antipasz i. e. 37—i. u. 4-ig uralkodott Palesztinában. [31] Pilátus megtudva, hogy galileai a vádlott, küldte hozzá Jézust — Lukács evanglista szerint —, s így akart megsza-



12. *Krisztus Pilátus előtt*



13. *Heródesnél*



14. *Pilátus kezét mossa*



15. *Krisztus Pilátus előtt*

dulni az ítélkezés alól. [32] A kép balján ismét a fegyveres katonák. Krisztus arcán megtört szenvedés tükröződik. Mellette hosszú szakállas főpap és vele szemben ül Heródes, bal kezében a hatalmat jelképező joggal. Érdekes, csavaros támlájú trónusa mögött ismét az épület kárpitjai látszanak, bőven redőzve a földig omlanak. Háttérben oszlopos, épületrészek. Az udvar itt is a sokat emlegetett kockakövekből áll.

7. lemez. *Jézus ismét Pilátus előtt* (14. kép.)

Az ikonográfiában jól ismert, egyik leggyakrabban ábrázolt jelenet, melyet a megostoroztatás előtti procedurából ábrázolni szoktak: Pilátus kézmosása. [33] A kép közepén az ingujját felgyűrő Pilátus áll, az előbb ábrázolt díszes ruhában, süvegben, a kézmosáshoz készülődik. Előtte rövid tunikás hajadonfős szolga tartja a kerek behajló peremű mosdótálat és a törölt. Pilátus mellett szembefordítva áll, vállán összefogott köpenyben Krisztus, kezeit elől összekötve ábrázolták. Mellette három fegyveres katona, hátul, Pilátus mögött két nagyszakállas főpap áll. Az egyik magára mutat, talán „az ő vére rajtunk és fiainkon” megelevenítése. Háttérben árkádok jelzik, hogy ez a jelenet is kint az udvaron játszódik. [34]

8. kép. *Krisztus és Pilátus újabb jelenete* (15. kép.)

Azt az eseményt látjuk, amikor Pilátus átöltöztette Jézust biborköpenybe és „ecce homo” felkiáltással a zsidók kezébe adta. [35] Jobb kezével feltűnően széttárt ujjakkal mutat a vádlottra. Jobbról megint fegyveres, aprólékosan ábrázolt katonák állnak széles kardokkal,



16. Töviskoronázás



17. Megostoroztatás

lándzsákkal. A kép háttérében oszlopos erkély látszik, talán az az oszlop, amelyhez néhány perc múlva hozzákötötték és megostorozták az elítéltet. Pilátus mögött trónust és bojtos függönyt látunk, a jelenet korhű és hiteles háttéréként.

9. lemez. Töviskoronázás (16. kép).

A Pilátus által kiszolgáltattott Jézus közepén ül, ruha már csak a vállain és a térdén maradt, kezét elől keresztbetéve tartja. Jobbról három katona áll: egyik lándzsával, a második elől térdelve a gúnyolódás eszközeként a nádszálat nyújtja át.[36] Mögötte és bal oldalt két katona: hosszú ágakat hajlítgatnak — készül a töviskoszorú. Háttérben nagy szakállas főpap áll és szótlanul nézi az eseményt. Még hátrább látszanak a tornác oszlopai, mindez tehát a helytartóságon, de kint az udvaron történik. Ötvösünk a sok részletképen is nagyon vigyázott az evangéliumban leírtak pontos ábrázolására.

10. lemez. Jézus megostoroztatása (17. kép).

Ez az egyetlen lemez, melyen alsó harmadában nyomdásból eredő sérülés látszik, egy ferdén haladó vonal mentén.

A kép tengelyétől kissé balra áll a ruhátlan, kezeivel sima, széles oszlophoz kötözött Krisztus, roskatag térddekkel. Háta mögött jobbról két katona, az egyik veszszőnyalábot emel a levegőbe, ütésre készen. A másik egy lánc végét tartja, melyen tüskés fej lehetett, egyike az ostorozásnál használt kínzószerszámoknak. Köztük a tornácnak dőlve, karbatett kézzel áll egy süveges férfi: főpap lehet, aki a népitélet végrehajtását ellenőrzi.

Az oszlop másik oldalán szintén vesszőt emelő izmos római katona készül a veréshez, mögötte kisebb, távolból látszó oszlop zárja a képmezőt.[37]

11. lemez. Jézus csúfoltása (18. kép).

Ismét olyan téma, melyet külön jelenetként ábrázolva nem ismerünk. Előbb részletesen bemutatta a töviskoronázás és ostoroztatás eseményeit, s pillanatokkal ezek után következett a megkínzott ember kigúnyolása. Jézus közepén ül kis támlás széken, bíborköpenyben, glóriás fején töviskorona. Hat katona veszi körül, jobbról az első térdel előtte.[38] Hátrább odahajló katona kezével arculesapja (jól látni az arcon ábrázolt nagy kézfejet), a következő talán az előbb odaadott nádszálat tartja. Jézus mögött egy katona — ez köphette arcul, bal oldalán két fegyveres, karddal ábrázolt katona, akik hosszú nyélen nádcsomókat tarthatnak, melyekkel megcsapják a foglyot. A háttérben ismét épület tornácának rajza utal a még mindig azonos helyszínre.

12. lemez. Keresztvitel (19. kép).

A hosszú szárú kereszt három részre osztja a képet: hosszabbik ága alul a képmező széléig tart, a rövidebbik szára ferdén a felső mező széléig ér. Alatta térdre rogyva a glóriás, töviskoronás Krisztus fehér ingben, karjával átöleli az aránytalanul nagy keresztet. Előtte lándzsás római katona, jobbjában láncos korbáccsal. Fölötte a háttérben a Golgota-hegy hármas dombja tűnik elő. Krisztus mögött Veronika hosszúrúhás, félig térdelő alakját ismerjük fel. Kezében a nagy kendőt tartja.[39] és szájalmas arccal fordul az elesett felé. A kereszt



18. Jézus csúfoltása



19. Keresztvitel



20. Ruhafosztás



21. Keresztfrefeszítés

alját izmos férfi markolja, a közben odaérkező Cirenei Simon, [40] aki segít vinni a keresztet. A harmadik képmegszóban a kereszt hosszú szára felett egy bottal ütlegető katona és nők — Mária és Magdolna [41] felismerhető alakja. Hátrább még néhány katona, köztük legfelül két lovas vágat. Az egész kép mozgalmas és szinte mindegyik résztvevőt személy szerint felismerjük.

13. lemez. Krisztus ruhafosztása (20. kép).

A kép középpontjában nagy glória alatt a megtört elítéltről két katona tépi le a ruhát, csak ágyékkötője marad. Mögötte a földön, a kép alsó harmadában a nagy kereszt. Jézus feje fölött a magas domb, a Kálváriahegy emelkedik, ettől balra két lovas katona (az első, nagyobb figura a sokat emlegetett százados lehet), valamint egy szakállas öreg pap. Balról lándzsás római katonák készülődnek a keresztfrefeszítéshez. Fejük felett távoli városkép, Jeruzsálemé, mely erről a hegyről jól látható. Az egész jelenetet feszült várakozás jellemzi.

14. lemez. Keresztfrefeszítés (21. kép).

A kép szinte egyetlen kiemelkedő alakja a furcsa, kicsavart helyzetben ábrázolt Krisztus. Két keze a keresztszárakon kiszégezve, mereven, mellkasa, dereka, lába egészen balra hajlik a ferdén ábrázolt álló keresztagon. Két kezét két térdelő római katona nagy szögekkel, kalapáccsal szögezi. Feje mellett Mária, a szenvedő édesanya ismerhető fel. Mellette két oldalt római katonák a kinszenvedés szokásos attribútumaival, kis kosárban szerzőszámok, szög, kalapács, a földön lándzsa. Háttérben

jobbról egy csoportban állnak a riadt tanítványok, balról fegyveres katonák. A kép háttérét furcsa, hosszanti hullámos domborítás tölti ki, talán a hegy oldalát, füves kopárságot akarta érzékeltetni a mester.

15. lemez. Jézus a kereszten (22. kép).

Ha a kor szokása szerint három jelenetet mutattak be a passióból, egyik kép biztosan a kereszten függő ember megfogalmazása volt.

Itt is a kép tengelyében az aránytalanul hosszú keresztre feszített megviselet, életét áldozó embert látjuk. Testén a sebek helye a kicsi lemezen is jól észrevehető, oldalából csöpögő vércseppeket ábrázolt az ötvös. Feje felett — a képmegszóba nehezen beszorítva — az INRI feliratos táblát helyezte el. Mellette, kétoldalt, kicsavart karokkal és lábakkal, a keresztekre felkötött latrok vonagló teste látszik. Krisztus alatt jobbról két térdelő katona, amint kockával sorsot vetnek a megszerzett ruhán. [42] Mögöttük sűrű lándzsasorral római katonák tömbje, gyalog és lovon. Balról a római százados lovon, lándzsáját éppen elhúzza a meghalt oldalától. A kereszt mögött a tanítványok összebújó kis csapata, a háttérben Jeruzsálem látkepe, bal szélén nagyobb bazilikaszerű templommal.

16. lemez. Keresztlevétél (23. kép).

Csupa fájdalmat, szomorúságot ábrázol a kicsi lemez: külön-külön szomorukodó alakok között Krisztus holttestét emelik le éppen a keresztről. Háttérben a már üresen álló keresztet két keskeny, sokfokú létrát támasztottak, mindkettő közepén egy férfi áll: Arimateai József és



22. Krisztus a kereszten



23. Levétel a keresztről

a tanítványok egyike lehet.[43] A jobb oldali férfi Krisztus jobb kezét tartja, alatta a földön két nő áll, a fájdalmas anya és Kleofás felesége, szintén Mária,[44] a közeli rokonok egyike. Krisztus testét egy fiatalabb tanítvány, János tartja. Elöl közepén a térdelő, síró nő Magdolna lehet, mellette a balzsamot tartó edényke áll a földön. János mögött még egy megroggyant térdelő nő búsul, s mellette már bokrok, sziklák töltik ki a teret. Jobbról, hátul a város másfajta épületei tűnnek fel. A kép háttere sima, kidolgozatlan, a levett test köré összpontosul minden mondanivaló.

17. lemez. *Krisztus a kereszttel* (24. kép).

Ezt a jelenetet nem szokták így külön, a keresztlevétél mellett megleveníteni. Az élettelen testet a földre helyezték. A kép két főalak köré összpontosul: a halott félig ülve tartott teste mellett a térdelő Mária is kiemelt helyet kapott. Krisztust hóna alatt tartja az egyik tanítvány, feltehetően János, az élettelen test súlyától teljesen megdőlvé, előrehajlik. Mellette fiatal nő áll, összetett kézzel — Magdolnát vélhetjük benne. A másik oldalon, az összetört anya mögött süveges férfi tart kezében hordó alakú edényt: az evangéliumban említett Nikodémus[45] — a mirrha és aloé keverékkel. Mellette talán az idősebbik Mária áll, s még egy férfi, az előző jelenetből megismert Arimateai József, aki felemelt kézzel magyaráz valamit. A háttérben áll az üres kereszt, egy neki támasztott létrával. Mögötte kopár domb és házak. A kép jobb alsó részén, Jézus teste mellett kis edényke a földön, talán tömjénnel tele, valamint a már földretett töviskoszorú, kalapács és két összetett lándzsahegy.



24. *Krisztus a kereszttel*



25. *Sírbahelyezés*

18. lemez. *Jézust a sírba helyezik* (25. kép).

Az utolsó lemezen lenyugodott, beletörődött bánkódó embereket látunk. Jobbról három férfi emeli Jézust az üres sírládába, Arimateai József, Nikodémus és Ker. János lehet. Testén gyalcsokat igazítanak, szinte ül a láda telején. Hátul a kép balján négy nő áll, Máriát jobbról fiatal férfi támogatja, balról a két másik Mária és Magdolna. A bal szélen álló fátyolos nő kezében fedeles kehely-forma edény, melyben balzsamot, illatos olajat hozhatott.[46] A háttérben, már messzebb, a Golgota dombjai őrzik az üres keresztet és a létrát, mellyel leemelték a holttestet. A jelenetet jobbról, behajló, talán cédrusfa ágai keretelik. A koporsó mellett még mindig ott hever a töviskoszorú mint a kiáltt szenvedések szimbóluma. Nagyon jól megkülönböztethetők a szakállas, bajszos férfiak és a fátylas, szelíd arcú nők.

*

A kehely kuppájának leírása nem érhet véget a lemezekkel. A felső peremen jól látszik, hogy az edény egykor fedeles volt, a kiugró geometrikus mintás, kék zománcos övnél keskenyebb a szájrperem, melyet az egykori fedél beborított. Rajta két sorban sima antiqua betűkkel, a Korinthusiakhoz írt St. Pál levélből vett két idézetet és Máté sorait olvashatjuk.

1. „Poculum benedictionis cui benedicimus nonne communio sanguinis Christi est. I. Cor. X. ver.” (I. Kor. levél 10, 16: Az áldás kelyhe, melyet megáldunk, ugye Krisztus vérében való részesedés.)
2. „Bibite ex hoc omnes. Matth. 26. VER. 27.” (Igyatok ebből mindnyájan . . .)
3. „Hoc poculum est novum illud pactum per meum sanguinem. Sanct. Paul I. Corinthus 11. VER. 25.” (Ez a kehely az újszövetség az én véremlében.)

A betűk vésett árkát egykor fekete zománc borította, ma ennek nagy része kikopott.

A kehely kuppájának belseje teljesen sima. Aljában látszik a csak ragasztással odaerősített, kerek 4 cm átmérőjű színes zománcos aranylemez, amelynek felirata adja a kehely történetéhez a legfontosabb kulcsot (26. kép).

Nem pontos, hiteles másolat egyetlen éremről, de I. Rákóczi György érmeinek alapos ismerete alapján készítette az ötvös. A lemez felirata kissé elkerekített, de nyomtatott nagy betűkkel — két vésett körvonal között — a következő:



26. *A belső, Rákóczi-címeres érem*

„GEORG(IUS) RAKOCI D(IE) G(RATIA)
PR(INCEPS) TR(ANSILVANIAE) PAR(TIUM)
RE(GNI) HUN(GARIAE) DO(MINUS) ET
SIC(ULORUM) COM(ES) I.6.4.I.”

A felirat szövege és rövidítései Rákóczi érmein majdnem azonosak, inkább a rövidítéseknél használt betűkben van eltérés.[47] A szöveg teljesen pontosan I. Rákóczi György 1631 és 39 között használt 10 dukátosával egyezik, ott ugyanúgy szerepelnek a rövidítésnél felhasznált betűk az előoldalon. Változtatást az ötvösmű lehetőségei diktáltak: az érem hátlapján szereplő évszámot is az egyetlen olvasható felületre kellett áthozni.[48]

A felirat által határolt mezőben színes zománcsal díszített mélyített alapon, levelek és stilizált lilomos, kétrészes pántos korona alatt széles címerpajzs vésett vonala látszik. Belsejében szintén vésvé, az egykor színes, díszített Rákóczi-címer látszik.[49] ma már nagyobb-részt kihullott zománcsal. Az érmeken használt címerek némi egyszerűsítéséből alkotott címer: jobb felső sarkában sugaras nappal, szemben vele félhold, középen kisebb levágott sarkú pajzsban három küllős keréken, dombon álló kiterjesztett szárnyú sasmadár; jobbra néz, lábával kardot tart. Mellette jobbról nagyobb ágaskodó sas mellképe, balról hét háromtornyos bástya, az erdélyi székek[50] jelképe (fehér zománc borítású a címer leg-épebb része). A sas alatt vésett virágos ágacska, az egész címer alatt 11 nagy fehér zománcos pont.

Érmeken többször találkozunk a fejedelem címerével, de gyakoribb változata csak a kiemelt kis középső címerkép, mely a család ősi címerével azonos. Hasonló címerképet találunk még az 1645-ös tallérokban is, bár ezek időben későbbiek a kehelynél.[51] A legvalószínűbb analógia, ill. mintakép az 1638-as poltura,[52] és az 1637-es negyed talléros,[53] a címerkép részletei ezekkel egveztetethetők legjobban. Az előbbi sincs külön pajzsban, az 1637-es érméé pedig teljesen azonos rajzú, csupán a hold előtti kis csillag maradt le a kelyhen. A teljes pontosságnak itt nem is volt akkora jelentősége, a fejedelem neve, a címer jelképe jelentése és az adományozás éve a döntő, s ezzel együtt a kehely belső szárán levő felirat, melyek együttesen adják a kehely születésének legfontosabb adatait: *Brózer István kolozsvári ötvös a fejedelem megrendelésére 1640-ben készítette*, s úgy látszik — a belső érem évszámából, hogy a *tényleges adományozásra csak 1641-ben került sor* kedves temploma, a kolozsvári Farkas utcai templom újjáépítése alkalmából.

A kehely ismertetése után így jutunk tovább a következő két fontos kérdéshez; ki volt az ötvös, aki a pompás remeket készítette és milyen alkalmából rendelte, ill. adományozta a fejedelem a szokatlanul pazar, nagyjértékű színavany serleget?

A kehely, mint a szár felirata mutatja, Kolozsvárott 1640-ben készült. Kolozsvár már a XVI. és a XVII. században, a magyar ötvösművészet egyik elismert fellegvára volt. Kiemelkedő szerepét fokozta az ország három részre szakadása, a török által elfoglalt magyar területek iparosai, ötvöse is mind a biztosabb falak között dolgozó erdélyi fejedelmi városokba menekültek. Megszűnt ezeknek a városoknak a vonzereje, senki sem vágyódott a hódoltság városok bizonytalan életére.

Az erdélyi fejedelemiség Bocskai óta biztos, szilárd talajt jelentett minden iparág munkásainak. Állandó fejedelmi megrendelésekre számíhattak az ötvösök, akiknek pompás alkotásait különösen szívesen fogadták a béke fejében bőkezű ajándékokat váró törökök.

A fejedelmek között Bethlen Gábor is kiemelkedő szerephez juttatta gyakori megrendeléseivel Kolozsvár ötvöscéhhét, de fokozott szerepet kaptak a kiváló mesterek I. Rákóczi György idejében. Az 1630-ban fejedelemmé választott Rákóczi a XVII. század leghatalmasabb családjának tagja és a fejedelmi cím legfőbb esélyese volt. Mind a felemelkedett család politikai szerepe, mind az egyre gvarapodó hatalmas birokai és vagvona esélyessé tették a címre. Elődei szokásának megfelelően elsősorban Gyulafehérváron tartotta székhelyét, innen irányította szinte elképzelhetetlen, mindenre kiterjedő gon-

dossággal országát[54] és saját gazdaságát. Azonban közel esett és gyakran tartózkodott Kolozsvár városának falai között,[55] melyet mindig kedves városaként emlegetett. Fokozta a vonzalmat Kolozsvár vezető szerepe az új vallási mozgalomban, a reformátusokéban, melynek hű és lelkes híve volt a fejedelem egész családjával együtt. Érthetően kötődött a városhoz, s bizonynyal nem véletlen, hogy udvari ötvösét is a céh kiváló mesterei közül választotta.[56]

Sajnos, Brózer István családjáról, származásáról igen kevés adatunk van.[57] Jakab Elek, Kolozsvár történetének legkiválóbb ismerője három kötetben gyűjtötte össze mindazokat az ismereteket, melyek a város múltjával valamilyen kapcsolatban vannak.[58] Ezek között csupán két Brózer nevű emberről olvashatunk: Brózer János szász prédikátort említi, aki „szász nyelven háláadó szónoklatot tartott”[59] és ugyanennek a szász papnak a haláláról maradt fenn adata: „1622. dec. 2-án halt meg Brózer János szász prédikátor, aki a városnak 24 évig prédikált.”[60]

Jakab Elek másik,[61] későbbi munkájából ismerjük meg Brózer Péter középvagyoni polgár személyét, aki a század második felében élt Kolozsváron, Jakab szerint ez a két Brózer testvéri kapcsolatban állt.[62] Mivel Péter 1695-ben halt meg, János pedig 1622-ben,[63] ezt a feltételezést semmiképpen sem fogadhatjuk el, legalább egy-két generáció különbséget kell feltételeznünk. A biztosan rokonságban álló két Brózer közé ékelődik, adataink szerint, munkásságával az ötvös Brózer, aki véleményem szerint a prédikátornak unokaöccse lehetett esetleg a század végén elhalt Péter bátyja, vagy nagybátyja. Ezt a feltételezett rokonosítást később He-repei Adattárában[64] is megtaláltam, aki szintén Brózer Péterről, mint a város tisztos polgáráról nyújt adata-tokat. Ő egyszerűen „elődjének” nevezi az ötvös Brózer és „Joannes Brozerus Idensis” szász prédikátort.[65] Azt mindhárom Brózerről tudjuk, hogy a város vezető-ségében tisztségeket viseltek, sőt Péter ebben a minőségében a városfalak és kerítések javítását ellenőrizte.[66]

Számunkra mégis csak Brózer István személye a legfontosabb. Ezek szerint valószínű, hogy régi kolozsvári család tagja lehetett, és ezért jutott egyszerre a város és a fejedelem bizalmába. Igaz, komoly érvt jelentett kiváló tudása és kézügyessége. A magyar ötvösség első, mesterek szerint összegező munkájában Kőszeghy Elemér[67] természetesén ismerte és felvette nevét listájába, jegvét azonban nem ismerte ő sem, mivel sem akkor, sem azóta nem tudunk az aranykelyhen kívül más ötvösművéről. Ismerte a céhkönyvek 1633 és 1660 közötti néhány említését, 1639-es és 1642-es céhmesteri kinevezést, de többet — munkái hiányában, nem tudott róla. Később, a negyvenes években, tovább gyűjtve a még ismeretlen mesterjegvet Kőszeghy találta egy sziv alakú pajzsban elhelyezett BI monogramot, mely esetleg lehet Brózeré, de ugyanebben az időben, szintén a kolozsvári céhben dolgozott egy Bánya István nevű ötvös is, akinek műve ugyanúgy ismeretlen.[68]

Brózer életéhez hosszas kereséssel — és a lehetőségekhez képest mindent átnézve — sikerült még néhány kisebb adatot találnom, melyek a fejedelem és a város szolgálatában eltöltött éveiről adnak bővebb ismereteket.

A legelső említés még legénykorára utal: 1624. júl. 26-án a kolozsvári ötvösök levele említi Bethlen Gábor fejedelemhez küldött levelükben a legények között. Úgy látszik, a fiatal ötvös már kezdetben is nagy reményekre jogosított, s így került sor arra, hogy 1625 körül Párizsba utazhatott. Ez útról érdekes és váratlan helyen kapunk tudósítást: Cseffei László (1592—1660) Bethlen Gábor követeként jutott el számos európai királyi udvarba 1627—28-ban, Pozsony, Bécs, Berlin, Hamburg, Brüsszel, London át Párizsba is. Egyik, útibeszámoló levelét „egy kolozsvári ifjú legénynek küldöttem, ki csak Párizsban is két esztendeje hogy lakik, Broser István. Szent János napjára talán hazamegyen.” Ez az egy véletlenül lejegyzett mondat Brózer egész munkásságát, a híres aranykehely számos, számunkra szokatlan részletét megmagyarázza. Legalább két évt — csak párizsi — s köz-

ben feltehetően számos más európai műhely munkájának megismerése, biztosan erős hatással volt egész életművére. Érthető később Rákóczi fejedelem tüntető pártfogása (talán ő küldte már eleve külföldre a tehetséges legényt, ezt ma még nem tudjuk?!), Brózerben a nyugati számos idegen műhely munkájának ismerőjét tisztelte, s ezért kérte később annyiszor a tanácsát is.[69]

Már 1633-ban komoly és fontos munkát bízott rá I. Rákóczi György. Uralkodása első éveinek visszatérő gondját jelentette Brandenburgi Katalin követelése. 1633-ban Bethlen Gábor özvegyét illető és általa követelt drágaságok lajstromát négy ötvös becsüli meg: Filstich Lőrinc, Werner Mátyás, Hunyadi András és Brózer István személyében, „urunk ő Nagysága kegyelmes urunk parancsolattából bizonyos számú arany és ezüst marhákat felmérvén és estimálván”. [70] Erre az összeírásra még 1634-ben is utalnak az iratok. [71] 1635-ben egy hamis gyűrt készítésével kapcsolatban inasáról, Váradi Jánosról olvashatunk, a kolozsvári ötvös-céh ebben kéri Brózer véleményét. [72]

1639-ben már a céhmesterek között találjuk Brózer nevét, [73] mint a legmagasabb elismerést, mely egy céh tagját ebben az időben megilletett. Ennek a bizalomnak további jele, hogy 1640. dec. 12-én az új kor új igényeinek megfelelően átirták az ötvöscéh 1584-es céhszabályát, [74] ennek első oldalán olvassuk Brózer nevét: „Stephanus Brozer et Samuel Köpeczi itidem certumvir.” [75]

1641-ben új tanuló felvételénél Brózer vállalt kezességet érte a céh előtt. [76] 1642-ben ismét céhmesterré választják, Zilahi Pállal ketten töltik be az ország egyik legnagyobb ötvöscéhében ezt a tisztséget. [77]

Az ezutáni évekről a Rákóczi család belső levelezésében olvasunk Brózerrel, mindig olyan fogalmazásban, mely a család közeli barátját, segítőtjét sejteti velünk. 1644-ben ezüst medence vásárlásánál a fejedelem előbb Brózer véleményét kéri a feleségével: [78] „jó volna elsőben, édesem, csak Belpataki uram által Brózernek ítéletit felőle venni”. Tíz nap múlva írt fejedelmi levelében ismét említést tesz a számukra talán sürgős ügyről „Brózer pedig semmit sem írt”. [79] — úgy tűnik, nagyon várták véleményét és elfogadták. Ugyanez év őszén újabb ezüst tárgyak rendeléséről szerzünk tudomást; [80] „Mennél hamarabb parancsold meg Brózernek, csináltasson annyi számú és girás s forma poharakat, s medencéket az minemüket most be fognak vinni a portára —” s ugyanitt: „Brózernél való girás körül” is olvasunk. Ötvösünk, ezek szerint, bizonyos mennviségű anyagot időnként, de rendszeresen kapott a fejedelemtől.

1644. december végén Rákóczi fiának írta: „Brosernek nem kell már parancsolnod az ezüst mosdó medence s poharak felől”, [81] mert ő már elintézte. A portai ajándékok ügye még visszatér egy darabig, a céh életében is, mert a kolozsvári ötvösök Brózeren keresztül kéri az általa közvetített fejedelmi megrendelések árának rendezését: [82] „Csináltatott velünk Brózer István uram az Nagyságod kegyes parancsolatjából bizonyos számú Portára való kupákat, kiknek munkájából mindedig sem fizettek meg.” Még ez év októberében újabb folyamodás készült, már az öreg Rákóczi halála után fiához, akkor már II. Rákóczi Györgyhöz: „portára való kupákat” emlegetnek, melyeket pedig „Brózer István uramnak bemérvén” adtak át. [83] 1649-ben ismét Portára készült kupák árát reklamálják, melyeket „Brassóban Brózer István uram által adminisztráltuk”. Brózer tehát állandó összekötő volt a fejedelmi udvar magán és portai ajándékainak készíttetésében a Rákóczi család és a kolozsvári ötvösök között. Ezért olvassuk nevét a céh közös feladataival kapcsolatban is.

1650-ben a kolozsvári Aranyműves céh elhatározta, hogy egy könyvet készíttetnek, „melybe minden emlékezetre méltó dolgok sorrendben beírassanak”. Az elkészült mű a „A Remek bevételről való könyv” címet kapta. Elején a céh fontos adatai olvashatók, a két céhmester és négy ötvös neve között „Stephano Buzer” természetesen Brózer nevének elírt alakja, őt ezekben az években biztosan nem hagyták ki az említésre való

ötvösök közül. [84] Következő évben ismét a céh fordul kéréssel a fejedelemhez. Az 1609-es kiváltságlevél magyarrá fordítását kéri. [85] melyben idegenek ezüstjének szabad megvásárlását engedélyezi. A kérvényt aláíró mesterek között Brózer neve is szerepel.

II. Rákóczi György öccséhez, Zsigmondhoz írt levelében említi Brózert, bizalmas belső emberként emlékezik róla, [86] jelentéktelenebb levélváltással kapcsolatban.

Ötvösünkre az utolsó említést 1660-ból találtam. Újabb fejedelmi megrendelés — az új fejedelem, Kemény János intézkedésére, s az elkészítést, a kész tárgyak átvételét ismét Brózer István bonyolította. [87] Ebben a sorozatban azonban munkásbél darabok készültek, mert a kolozsvári ötvösök a szokásosnál többet kértek értük. Ennek az ügynek a lezárását azonban már nem ismerjük, Brózerrel kapcsolatban több hozzáférhető cselekedet, adatot nem találtam. Úgy látszik, valamikor ebben az időben zárul mozgalmas életútja, mely annyi közös ötvösmunkának volt eredeti és közvetett megteremtője. Nagy kára a magyar művészetnek, hogy mindebből a nagyszámú adatból valóságos emlékként csak a kolozsvári reformátusoknak készített kehely hirdeti mestere ízlését, magas technikai és stílusbeli ismereteit. [88]

Nézzük ezután, mi lehetett ennek a rendkívüli adománynak az oka és a háttere, hogy a fejedelem a nemesi körökben is szokatlan pazar ajándékkal kedveskedett a kolozsvári reformátusoknak.

I. Rákóczi György uralkodásának kezdetén, komoly küzdelem folyt, majd egy évtizedig a város igazgatásában a vezető szerepért és a hatalomért a reformátusok és az unitáriusok között, akik szintén nagy számú hívő sereggel rendelkeztek az új eszmék iránt igen fogékony városi polgárság körében. A katolikusok már a század elején teljesen háttérbe szorultak, maradt a két új vallás híveinek állandó és sokszor öltöztető ellentéte. A küzdelmet végül a fejedelem erőteljes és többszöri beavatkozása döntötte el, aki szinte élethivatásának tekintette, hogy Kolozsvárt saját vallásának fellegettevé tegye. 1632-ben megújította az 1605-ös, 1606 és 1622-es adománvokat, a reformátusok javára. [89] 1635 — decemberében új rendeletet hozott a helvét hitvallás kolozsvári híveinek javáról, gyarapodásáról” s hogy „kebelében az isteni dolgok előmeneteléről kegyes lélekkel gondoskodják”. A városban szedett összes dézsma egy negyedét a református vallás összes szolgálóinak adja, templom stb. építésére és ellátására s ezt rendeli és elvárja utódaitól is. [90] Még ugyanebben az évben anyagi támogatás mellett erkölcsileg is segít: sürgeti, hogy a város igazgatásában az unitáriusok mellett, akik minden hivatalt felfoglalnak, a reformátusok is szőhöz jussanak. [91] 1636. febr. 24-én tartja első és egyetlen országgyűlését Kolozsvár falai között, [92] de így sem tud végső döntésre jutni a reformátusok ügyében. Csak 1638-ban, újabb sürgetésre ismerik el egyenlő jogait a város igazgatásában. [93] a fejedelem kitartó unszolására.

Ugyanebben az évben, az április—májusi országgyűlésen végre megszavaztathatja Rákóczi az új imahely létrehozását „a kolozsvári Parkas utcában levő templomnak építését” [94], hogy hozzátartozandóságaival újítsa meg, annak régi telkén iskolákat, papoknak való házakat építtessen.”

A fejedelem teljes apparátussal készült ennek az építkezésnek sikeres lebonyolítására. Az építkezés irányítója érdekes módon szintén ötvös volt, Filstich Lőrinc királybíró, aki Rákócziinak bizalmi embere és megrendeléseinek elkészítője volt. [95] Mivel itthon nem talált olyan szakembereket, akik a felmerült nehézségeket megoldották volna, a fejedelem Lengyelországból hozott mesterembereket, „mivel 11 ől a szélessége s az előtt is bolton volt a templom éppen, kit a fejedelem is úgy akar megépíttetni, jó kőműves kellene rá”. [96] Ismerjük az építkezés teljes menetét, sok új és szép építészeti elemmel gazdagodott a gótikus épület. Szalárdi a kor szak és a fejedelem krónikása teljes pontossággal írja le az építkezés minden részletét. [97] az egyes szakaszok újjászülését, valamint a teljes belső felújított beren-

dezt.[98] Gondosan ismerteti a négy új harangot, melyeket a fejedelem ajándékozott kedves templomának. Feleségével együtt vagyonuk egy jelentős részét úgyis a pártfogásuk alatt álló templomok klenodiumokkal való ellátására, gazdag ajándékokra fordították.[99] Így került sor az 1647-es avatási ünnepélyre. Június 10-én „sok főrendeket hívatott oda és szép üdvösséges isteni tisztelettel hálaadással és könyörgésekkel szenteltette fel”.[100] és valóban, számos erdélyi és magyarországi vendég részvételével tartották meg az ünnepélyes felavatást.

Mindezeket az adatokat azért néztük végig az építkezéssel kapcsolatos, kiadott levelek nagy számát azért olvastam át, mert biztosra vettem, hogy valamilyen említést legalább találók a legnagyobb és legértékesebb fejedelmi ajándékról, a színarany Brózer kehelyről. Szinte érthetetlen, hogy a fejedelem minden apró részlettel törődött, minden kiadás sorsát végigkísérte, és jelentéktelen ügyekről is rendszeresen tájékoztatta feleségét. Ennek ellenére egyetlen utalást sem találtam a kiadott levelezésben, melyben akár az elküldött aranyról, akár a megrendelés tényéről tenne említést.[101] Szinte érthetetlen véletlen.

Arany edényekről a XVII. század egészében nem sokat olvashatunk. Radvánszki, feltehetően alaposan utánanézve írta: „tisza aranyból vert kannákat, rubinnal vagy zománcal díszítve, csak a Rákócziak kincstárában találunk”.[102] Szintén Radvánszki említi, hogy „Rákóczi György címerével vésett tiszta arany poharat” és „egy zománcos fedeles arany poharat, melynek tetején emberi alak volt látható, tartott kincsesházában”.[103] Ezenkívül még egy arany serleg említéséről van tudomásunk az I. Rákóczi György és XIII. Lajos közti tárgyalások közvetítésével megbízott Kemény János, bár a követtség elhúzódtott, egy nagy arany serleget és vörös skarlát mentét kapott ajándékba.[104] Ebben a sorozatban különösen kiemelkedő a fejedelem ajándéka, aki aranyból készített kehellyel akarta kifejezni a segítségével újjászületett templom iránti örömét.

Rákóczi és felesége más templomoknak is ajándékozta ötvöstárgyakat, himzett terítőket,[105] melyeket későbbi leltárak, összeírások sok szájhagyomány alapján mai napig nyomon követhetünk. Ma már kisebb, a kolozsvárnál kevésbé jelentős templomok összeírásai számos példát szolgáltatnak erre, sőt Kassán a századfordulón rendezett Rákóczi emlékkiállítás [106] felvultatott nagyszámú, ma is a gyülekezetek tulajdonában levő edények ékes bizonyítékot szolgáltattak. De nem csak a tárgyak, hanem a kincstári jegyzékek is sok esetben I. Rákóczi György által ajándékozott ötvöstárgyakkal kezdődnek.[107] A listákon, időrendi okokból is, első helyen szerepelnek ezek a kupák, kancsók. Ilyen a tolsvai összeírás 1782-ből[108] „Egy ezüst, igen szép, virágos harmadfél ítés kanna, fej. I. Rákóczi György ajándéka 1637.” Az újhelyi egyház ugyanebben az évben írta össze javait: „első helyen” vagyon egy kupa díszes — I. Rákóczi György ajándéka” Néhány év múlva maradt fenn a mádi gyülekezet vagyonösszeírása[110] 1806-ból, „Vagyon egy ezüst fedeles kanna, gazdagon aranyozva, azon inscriptioval, melyek ezek...” — ismét a Brózer kehelyéhez hasonló szentírás szövegek, valamint az ajándékozó fejedelem címe: „Georg. Rákóczi Dei gratia princeps Transylvaniae. Par. Reg. Hung. D. Te. Sic. Comes” és a fejedelem jelmondata „Non volentis, neque currentis, sed miserentis est Dei”. Az összeírás szerint „néhai Rákóczi György fejedelem ajándéka 1637-ből.” Ugyancsak öreg Rákóczi ajándéka az a szintén mádi egyháznak ajándékozott fedeles kupa, melyet a Nemzeti Múzeum vett meg a mádi egyháztól 1911-ben. Az előbbi kupával egyező bibliai idézetek díszítik, a fejedelem címei, Rákóczi-címer és abban is hasonló a fentiekhez, hogy mestere szintén ismeretlen.[111] Ennek az egyháznak tehát még ma is ismerjük két olyan edényét, melyek a fejedelmi kegy ajándékaiként jutottak birtokukba. Tovább kutatva, biztosan még számos olyan edény lappang az egyházi gyűjteményekben, melyek eredetileg a gazdag, de vallását rajongva tisztelő Rákóczi család valamelyik tagjának ajándékaiként kerültek oda.

Mindezek alapján biztosra kell vennünk, hogy a Farkas utcai templom kincseit is, melyek csak az újjászületés utáni években származhatnak, talán nem is egyszer lajstromba vették, s így az első egyike, az arany kehely is minden bizonnyal szerepel ezekben kiemelt helyen. Sajnos, a mai kutatási lehetőségek mellett ennek nem tudtam eredményesen utánanézni, s így a kehely ismertetésének egyik legfontosabb célját, az adományozás pontos nyomon követhető körülményeit nem tudom hitelesen alátámasztani. Nem ismerjük a kolozsvári összeírást, sem a templom historia domusát melyben erről biztosan van említés. Az ajándékozás oka biztosan a templom renoválásával kapcsolatban történt. Indok volt a megújítás ténye, valamint a fejedelem kiemelt szeretete Kolozsvár városa iránt. A templom restaurálására 1638 és 1647 között került sor. A csodálatos aranykehely készítés ideje 1640, az ajándékozás valószínű éve a címer 1641-es dátuma. Ebben a két évben kell tehát olyan eseményt keresnünk, mely megelőzve a templomépítés befejezését, indokot szolgáltatott a rendkívüli ajándékra. Egyik lehetőség nem kolozsvári esemény: 1640-ben Gyulafehérváron fejezte be a fejedelem két fia, egyszerre világi és egyházi tudományokból álló stúdiumait. Nagyobbik fia ekkor lett váradi főkapitány,[112] ami erdélyi viszonylatban a hatalomátvitel első állomása volt. Ez az esemény is eltölthette a fia elhaladásáért folyton munkálkodó apát a túlsorduló öröm érzésével és esetleg ekkor rendelte Brózernél a háláját különösen kimutató díszes kelyhet. De sokkal valószínűbbnek tűnik az 1641-es vallási esemény, mely évszámával is egyezik a kehely címerével: és a feltételezett adományozási évvel. 1641-ben ugyanis „Kolozsvárra papok zsinatját promulgáltván az fejedelem és fejedelemasszony is mindvégig jelen lőnek”.[113] Szalárdi kronikájában részletesen leírja ennek a kifejezetten vallási témájú zsinatnak a menetét, a fejedelmi pár mellett, akik szintén részt vettek a vallási kérdések megvitatásában, szöveghez jutottak saját udvari papjaik, a reformáció legnagyobb szónokai Erdélyben, valamint az egyéb felekezetek papjai, szónokai is. Komoly, részletekbe menő elmélkedéseket folytattak a vallás akkor aktuális kérdéseiről, és a fejedelem is ünnepélyes hangon az esemény jelentőségéhez mértén vezette a gyülekezetet. Talán ez az esemény nagyobb indok volt a fejedelem számára a kehely adományozására, mellyel a zsinat helyszínének megválasztását akarhatta még jobban alátámasztani, a javaiból úgyis kifosztott templom kincstárának alapjait megteremteni és példát mutatni javakban bővelkedő kortársainak a szegény egyház felkarolásában. Mivel a zsinaton számos más vallás képviselői is részt vettek, talán előtűnik is igazolni szándékozott Brózer kelyhével a saját áldozatkész támogatását.[114]

Megismerve a kehely-adomány valószínű hátterét, még egy fontos kérdésre kell feleletet adnunk: milyen előzmények után készült a pompás ötvösmunka, mely példaképei lehettek a magyar zománcművészetben? Ehhez a magyar ötvösség korabeli helyzetét kell röviden megnéznünk és azokat az esetleges metszetgyűjteményeket, melyek mintaképei lehettek a kelyhen ábrázolt szokatlanul részletes passio jeleneteknek?

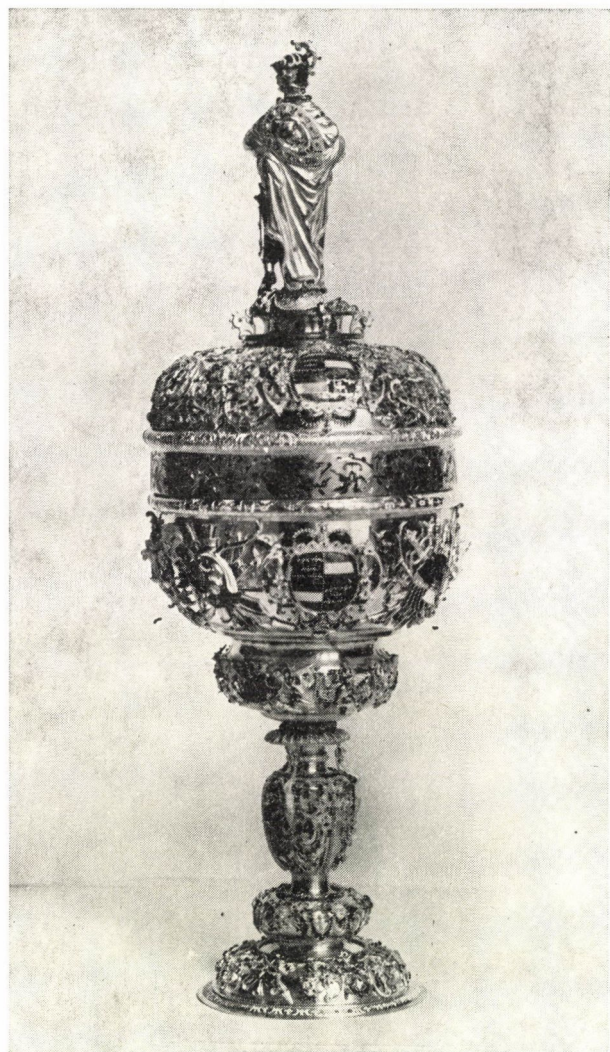
Nézzük először a metszetek kérdését. Sajnos, ezen a téren teljesen eredménytelenül próbálkoztam. Végignézttem mindazokat a XVI. század második felében, XVII. század elején, vagyis 1640 előtt megjelent kiadványokat, melyekben bibliai témájú metszeteket láttam. Mivel adatunk arra nincsen, hogy Brózer külföldről járt volna — hiszen életének erről a szakaszáról évente vannak feljegyzések: mindig a céhben vagy a fejedelem körül láttuk —, így külföldről hozzánk el nem jutott metszetsorozatok szóba sem jöhetnek Kolozsváron sok külföldről járt tudós ember is megfordult, elsősorban természet- tudósok, irodalom vagy teológiai szakosok, akik legkevésbé ilyen témájú műveket hoztak magukkal. Akik bibliaival érkezték, azok puritanizmus jegyében alkotott művekkel gazdagították a hazai irodalmat, melyekben metszetek a legkevésbé kaptak helyet. Többnyire egész pici és néhány körvonallal jelzett jelképes rajzokat találunk még azokban is, melyek pedig szá-

mos metszettel hirdetik a belső gazdagságot. Végignéztem a Széchényi Könyvtár időben szóba jöhető ősnymtatványait; — melyeket Brózer valamilyen úton ismerhetett volna,[115] de sem ennyi képből álló passio sorozatot, sem jellegében hasonló vonalvezetésű metszetteket nem találtam. Nyomoztam ez ügyben a debreceni Református Kollégium múzeumában,[116] valamint az esztergomi Bibliotéka régi kiadványai között.[117] Egyetlen metszetsorozatot sem sikerült azonosítani vagy gyanúba hozni, melyről Brózer ihletet kaphatott volna. Nem valószínű, hogy Párizsból hozott volna ilyen metszatkönyvet, az új vallás Bibliái ott is szerény kiállításúak voltak, akárcsak a németalföldiek. Így tanács-talanul állok ezzel a fontos ténnyel szemben is, különösen a passio sorozatunk képeinek nagy száma és részletes témája miatt. Talán a magyar középkori metszetanyag behatóbb vizsgálata egyszer elvezet a megoldáshoz.

Ikonográfiai szempontból egyedülállónak tűnik a kehely a teljes európai anyagban. Braun mindeddig páratlan összeállításában,[118] melyben a liturgikus tárgyak általa összegyűjtött anyagát mind feldolgozta, számos példát ismert passio jelenetekkel, de még a középkorból — a XIV—XV. századból. Sőt, több szempont szerinti csoportosítása, melyekben Jézus életének eseményeit a gyermekkortól a feltámadásig megtaláljuk,[119] illetve csak a passio jeleneteit bemutató kelyheket és cibóriumokat választott el.[120] A szenvedés jelenetek ugyanis ezeken a liturgikus tárgyakon a leggyakoribbak. Tapasztalata szerint azonban három—hat



28. Részlet a Pálffy-serleg pereméről

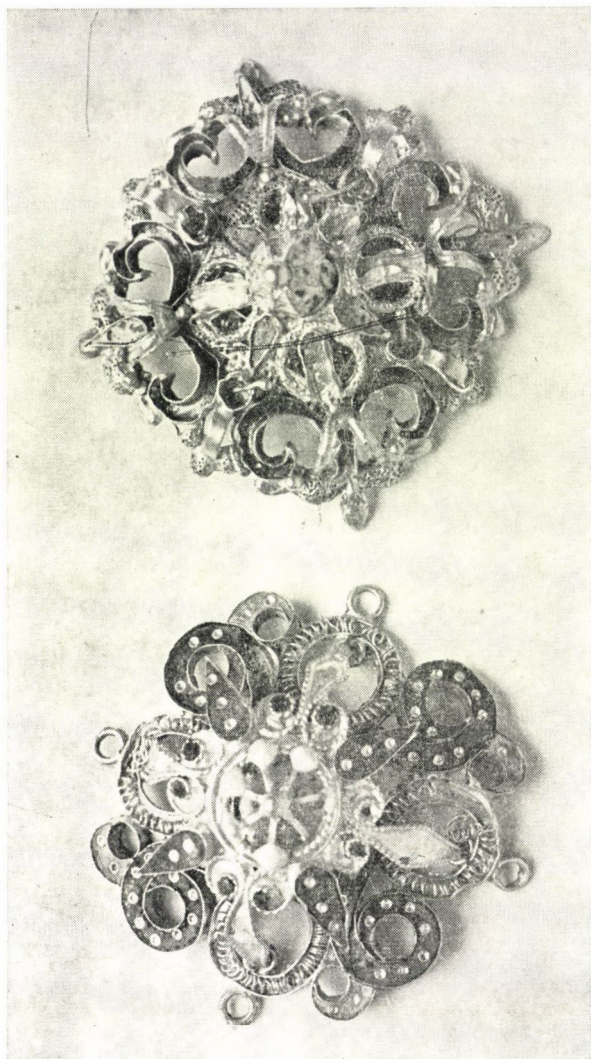


27. A Pálffy-serleg

kép az általános, néha nyolc jelenet is előfordul. Egyetlen példát említ, melyen ezeknél is több, 17 képen örökíti meg az ötvös Krisztus életét: a wilteni kolostorban, Innsbruck mellett[121] őrzött kelyhen azonban nemcsak a szenvedés képei láthatók, hanem ismét a teljes élet, születéstől a feltámadásig. A jelenetek itt is medaillo-nokban vannak, mint Brózerkelyhén, két sorban a kuppa-kosáron, ill. a talpon helyezkednek el — ez is hasonlóság. Analógiának tehát ezt az egyetlen kelyhet említhetjük, ennél azonban nagyon kétséges, hogy ötvösünk Kolozsváron ismerhette-e, hallott-e erről a kehelyről, vagy mesteréről.

Cibóriumokon, természetesen a doboz alakú ostyartartós ún. pyxiscibóriumokon szintén gyakori volt a passio jelenet: a négyszög alakú oldallapokra jól elhelyezhették a vésett vagy kalapált jeleneteket.[122] Ezen hat vagy nyolc oldalon az oldalszámmal megegyező jelenet díszítette, tehát szintén nem annyi, mint az 1640-es arany kelyhet.[123] Nálunk a XVII. századi fedeles serleg alakú cibóriumokon már alig találkozzunk szenvedéstörténettel, inkább trébelt növényi ornamentika díszíti ezeket az edényeket.[124] Így ikonográfiai előzményeket csak a középkori ötvöstárgyakon találunk, a késő reneszánsz, barokk művészet merőben más megfogalmazású passio jelenetekkel díszített liturgikus emlékei között páratlannak mondhatjuk Brózer kelyhét.

Nemcsak témájában, formájában sem ismerünk hasonlót a XVII. századi kelyhek között. Ebben a korszakban már sokkal boltozottabb, magasabb, szélesebb talp a jellemző, erős trébeléssel még jobban kihangsúlyozott, szinte félgömb alakú boltozattal.[125] Különösen furcsa a széles magas kuppa és a keskeny, karcsútalp aránya, ahol a széles kuppa szinte összenyomja a kicsi talpat: a 25,6 cm magas kehelyből 12,2 cm-es magasságot tesz ki a kuppa, tehát pontosan a felét. Nem jó az arány a talp és a kuppa átmérője között: az előbbi 11 cm, míg a



29. Ékszerek a kehely részleteivel

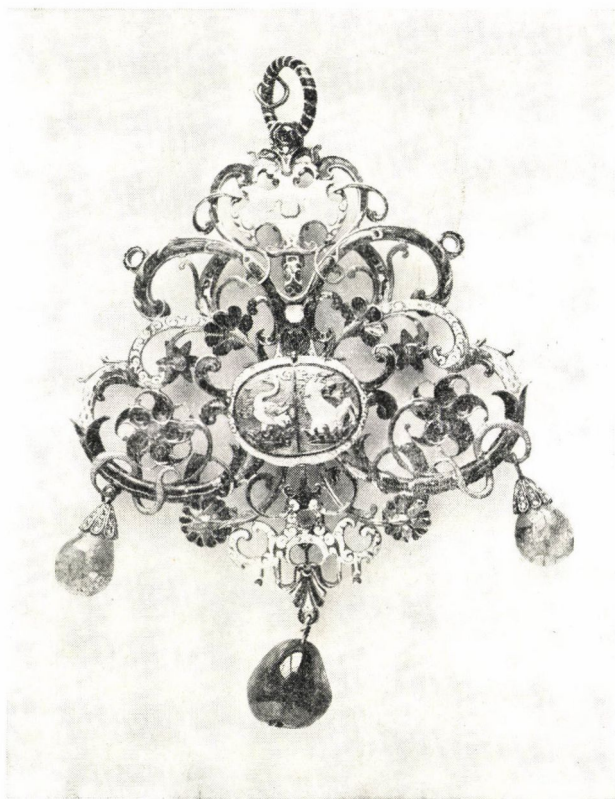
kehely szájnnyílása 10,6 cm, ami a nagy tömböt alkotó kupa esetében csak széles nagy karélyos talppal lett volna arányosabb. Ugyanígy a magassági elosztás sem megfelelő: a talp 7,3 cm-es magasságával szemben — egyforma szárgyűrűk folytatásaként, 12 cm magas a kupa, ebben az esetben szintén sok. Nem barokk kori arányok, de nem hasonlíthatók a középkori kelyhek egyetlen fennmaradt példányához sem. Az arány eltolódását itt a szükségyszerűség magyarázza: a 18 képet indás keretével együtt csak ilyen aránytalanul nagy kuppára oszthatta el egyenletesen az ötvös, bár ez nem indokolja a pici talpat. Ezért gondolhatták a múlt század végén a kutatók közül többen is, hogy a kupa és a talp nem egykorúak, [126] ezt a teóriát viszont a teljesen azonos zománc-technika és az ornamentika azonossága kizárja.

Így jutottunk el a kehellyel kapcsolatban az utolsó megvizsgálandó kérdéshez, a zománcdíszeknek a magyar zománcművészetben való elhelyezéséhez. Brózer kelyhe — a párizsi tartózkodás adatának ismeretében — érthetően egyesíti a XVII. század első felének Erdély-szerte kedvelt, még reneszánsz technika elemeit a nálunk nem jellemző, francia hatás alatt bedolgozott ágyazott zománc alkalmazásával. Ezért szokatlan számunkra a festett s alul megmunkált zománcos díszítmények között a kissé tömör hatású ágyazott zománcos nódusz, mely a kelyhen egyetlen területe ennek a technikának. Brózer bizonyosan kinti emlékeit elevenítette fel, s ezeket a ma-

gyar ötvösségben szokatlan mintakínccsel díszítette. Rákóczi kelyhét, talán koránál fogva, többnyire erdélyi zománcosnak nevezték. [127] A XVII. század közepén valóban megjelennek a hideg színek a reneszánsz meleg, élénk zománcai után, de csak a század végé felé alakul ki és készül nagyobb mennyiségben ún. erdélyi zománc-al az ötvöstárgyak sora. Erre a zománcra elsősorban a felülfestés, a zománc kétszeri festése a jellemző, valamint — nem mindig — a speciális rekeszek elhelyezése. Kelyhünkénél egyik jellegzetesség sem ismerhető fel: zománcra kétféle, de a korábbi a tipikus reneszánsz technika szerint készült. Analógiának — egyetlen kehely párhuzama nélkül — a korábbi, nem magyar munka a Pálffy-serleg zománcos díszítményei jöhetnek szóba, valamint a részletek kidolgozása alapján a magyar reneszánsz ékszerek. A Pálffy-serleg (27. kép) zománcos egységein teljesen más rajzú, más elrendezésű díszítmények, hasonlóságot egyedül a zománc elhelyezése alapján találunk: az alapot, melyre a zománcot felkenték, itt is hosszúka vésésekkel bontották meg, részben hogy jobban kösse a zománcot, részben az átlátszó zománc szebb árnyaltabb színhatást eredményezett. Hasonló a mélyített zománc részlete is: az árkok vésése, az aranyfelület helyenkénti megbontása más vonalvezetéssel, de talán hasonlóan tekinthető. (28. kép.) A Brózer kehely sematizált növényi díszítőelemei, elsősorban a talpon, de a kerek lemezek szegőindáiként is, sokkal tisztább, megnyugtatóbb, elegánsabb hatást érnek el, mint a Pálffy-serleg túlgazdag nyugtalan felülete.

Véletlenül elkészült a fénykép irányította figyelmemet a Patrona Hungariae násfáról az érett reneszánsz, nálunk a XVII. század első felében is élő ékszművészete felé.

Ha megfigyeljük néhány biztosan magyar, de még nem erdélyi zománcos násfánkat, [128] (29., 30. kép), ezeknek továbbbélését találjuk a Brózer-kehely kis önálló egységet alkotó boglárszerű díszítményein és a kupa stilizált indáin. Még jobban leegyszerűsítve, ezeket a hajdan kirajzolt leveleket, virágszirmokat ismerhetjük fel, melyek olyan



30. Násfa

széppé, játékosá teszik nászáinkat is. A kis fehér pontsorokkal díszített részletek, a meghajlított ívekben elhelyezett zománc minősége is az ékszerművészet felé irányítja figyelmünket.

Ezek alapján meggyőződés, hogy Brózer az ékszerkészítésnek is kiváló mestere lehetett, bár erre utalást csak a Brandenburgi Katalin ingóságait, elsősorban ékszereit felmérő adat esetében ismerünk. [129] Később a fejedelmi megrendelések a talán hamarabb elkészülő díszedények sorozatát idézik. Ez a kehely azonban ékes bizonyítéka annak, hogy Brózer István nemcsak edényeket

készített magas technikai készséggel, de a finom, gondos, több szakmai ismeretet igénylő ékszerművészetnek, zománcozásnak is mestere volt, s kehelyünk biztosan nem az első próbálkozása ezen a területen. Az elkészült mesterremek, ha jelenleg egyetlen ismert alkotása is ötvösünknek, pompás bizonyítéka annak, hogy I. Rákóczi György fejedelem udvara egyik kiemelkedő ötvöseivel készítette el a legkedvesebb templomának ajándékozott, minden csodálatot megérdemlő kehelyt.

H. Kolba Judit

JEGYZETEK

1 Irattárunkban nem találtam nyomát az 1914-es átvételnek, csak az 1926. 107. sz. levél maradt meg. Ugyanitt találtam még két aktát, melyekben arra hivatkoznak, hogy volt keret a kolozsvári kehelyre, akkor más tárgyra is lehet még pénz elöteremtteni. (1926. 350.)

2 Letári száma: 1926. 90. Vétel a kolozsvári református egyháztól.

3 Századok, 1868. 566. o. A Magyar Tört. Társaság Kolozsvárt 1868. szept. 20–25-én tartott első vidéki gyűlése. 579. oldalon ír a kehelyről.

4 Pulszki F.: Adalékok a magyarországi műtörténelemhez. Budapesti Szemle, 1874. VIII. 225 és 234. o.

5 Deák F.: Erdélyi ötvösművek a XV–XVI. századból. Arch. Ért. 1877. XI. 189. o.

6 Veress F.: A kolozsvári 1878-adi történeti iparműkiállítás kiállított néhány ékszer fegyver sat. Fényképezte Veress Ferenc. X. t. 1. sz.

7 Magyar Történeti Ötvösműkiállítás Lajstroma. 1884. II. t. 13. szekrény 8. sz. 139. o.

8 Pulszki K. – Radisics J.: Az ötvösség remekei. Bp. é. n. 75–76. o.

9 Kövér B.: Az erdélyi zománccról. Arch. Ért. 1895. 289. o.

10 Czobor B. – Szalay I.: Magyarország történeti emlékei. 1896. II. köt. 313. o.

11 Szalay I. – György F. – Radisics J.: Le pavillon historique de la Hongrie. Paris, 1900.

12 Mihalik J.: Történelmi emlékeink az 1900. évi párizsi világiállítás magyar pavillonjában. Arch. Ért. 1900. 381. o.

13 Szendrei J.: A kassai Rákóczi-ereklyekiállítás. Századok, 1904. XXXVIII. 637. és 641. o.

14 Az osztrák–magyar monarchia írásban és képen. VII. 99. o. a képen a Történeti nevezetességű tárgyak közt Brózer-kehely a „kolozsvári ref. egyház zománccs arany keilye. I. Rákóczi György adománya”.

15 Gerece P.: Magyarország műemlékei. II. 433. hasáb. 16 Uo. 434. hasáb.

17 Szádeczky L.: Iparfejlődés és céhek története Magyarországon. Bp. 1913. I. köt. 108. o.

18 Kőszeghy E.: Magyarországi ötvösjegyek. Bp. 1936. Nr. 995. 168–69. o.

19 Magyar Művelődés Története. III. Bp. 1939. Bárányné Oberschall Magda: Magyar iparművészet a hódoltság korában. 583. o. előtte képpel.

20 Kovács J. I.: Magyar református templomok. Bp. 1942.

21 Mihalik S.: Emailkunst im alten Ungarn. Bp. 1961. 37. o. 46. kép.

22 Kolba J. – Németh A.: Ötvösművek. Bp. 1973. 21. o. 47–48. kép.

23 János ev. 13.

24 Lukács 22, 43.

25 Máté 26, 47–50., Márk 14, 43–46., Lukács 22, 47–49., és egyedül Jánosnál nem szerepel a csókkal árulás története.

26 St. Márk. 14, 56–60.

27 János 18, 13.

28 Uo.

29 Lukács 23, 7.

30 János 18, 29.

31 Máté 2, 2.

32 Lukács 23, 7.

33 Máté 27, 24–25.

34 János 18, 29.

35 János 19, 5.

36 Máté 27, 29, és Márknál csak a náddal való verés olvasható.

37 Máté 27, 26, Márk 15, 15, János 19, 1.

38 Máté 27, 30, Márk 15, 19, János 19, 3.

39 Máté 27, 32, Márk 15, 21, Lukács 23, 26? Jánosnál nincs.

40 Az evang.-ban nincs, későbbi betoldás lehet a Passióba.

41 János 19, 25.

42 Márk 15, 24, Lukács 23, 34, János 19, 23–24.

43 Arimateai Józsefről Máté 27, 57, Márk 15, 43, Lukács 23, 50, János 19, 38.

44 Márk 15, 47, Máté 27, 61.

45 János 19, 39.

46 Lukács 23, 56.

47 Unger E.: Magyar éremhatározó. II. Bp. 1962. és Resch:

Siebenbürgische Münzen und Medaillen.

48 Unger i. m. Nr. 378. és Resch 3.

49 Siebmacher: Grosses und allgemeine Wappenbuch. Nürnberg, 1893. A Rákócziak több címerváltozatával, és Csergheő G.:

Wappenbuch des Adels von Ungarn. Uo. 1–4. o. 1–5. t.

50 Erdély címere, a Rákócziak címerével együtt m. f.

51 Unger Nr. 403., ill. 405.

52 1638-as poltura uo. 424. Nr. R. 27.

53 1637-es negyed tallér Nr. 413. 414./Unger, és 21, 22.

54 Szilágyi S.: A két Rákóczi György családi levelezése.

Bp. 1875.

55 Jakab E.: Kolozsvár története. Bp. 1888. II. 650. o.

56 Szilágyi i. m.

57 Levéltári kutatásokat csak itthon, az Országos Levéltárban folytathattam, és sajnos, a kiadott okmányokon kívül nem találtam olyan írott adatot, mely eddig ne lett volna valahol kinyomtatva.

A helyszínen, az újabb intézkedések szerint nem volt mód a kutatásra.

58 Jakab i. m.

59 Jakab i. m. 574. o.

60 Jakab i. m. 579. o.

61 Jakab E.: Brózer Péter élete és krónikája. Keresztény Magvető 1895. 30. köt. 96–104. o.

62 Uo. 99. o.

63 Uo. és Jakab E. Kolozsvár tört. II. 579. o.

64 Herepei: Adattár a XVII. századi szellemi mozgalmak történetéhez. Bp. 1971. III. 232. o.

65 Uo. 232. o.

66 Uo. 376. o.

67 Kőszeghy i. m. Nr. 995. 168. o.

68 Iparművészeti Múzeum ötvössosztályán van ma ez a gyűjtemény. Ezúton köszönöm Héjné Détári Angéla segítségét, aki a cédulaanyagba betekintést engedett.

69 A fenti két adatért Bunta Magdának, a Kolozsvári Történeti Múzeum Középkori Osztálya vezetőjének mondok köszönetet.

Kolozsvári ötvösségre vonatkozó kutatásai közben bukkant a legénykori adata, mely megtalálható a Kolozsvári (Napoca) Állami Levéltárban: Az ötvös céh iratai. 1624. júl. 26. A kolozsvári ötvösök levele Bethlen Gáborhoz, ezt közli az Ars Hungarica nyomdában levő 1977. 3. kötetében. A küüllővári lelet c. dolgozatában. A Brózer párizsi útjára vonatkozó adatot szintén ő találta a Kritérium kiadásában napvilágot látott, Binder Pál által válogatott Utazások a régi Európában c. könyvecskében. Bukarest, 1976. 82. o.

Radvánszky B.: Magyar családélet és háztartás a XVI. és XVII. században. Bp. 1896. I. 298. o.

70 Ballagi A.: Kecskemét W. Péter. Bp. 1888. 21. o.

71 Radvánszky i. m. 316. o.

72 Szádeczky i. m. II. 132–133. o.

73 Jakab, Kolozsvár tört. i. m. II. k. 620. o.

74 Jakab i. m. 312. o.

75 Szádeczky II. i. m. 141. o. 40. sz.

76 Ballagi i. m. 23. o.

77 Jakab Kolozsvár tört. i. m. 620. o.

78 Szilágyi i. m. 155. o.

79 Uo. 159. 10.

80 Uo. 282. o.

81 Szilágyi i. m. 299. o.

82 Szádeczky i. m. II. 150. o.

83 Radvánszky i. m. II. 152–53. o.

84 Jakab E. Kolozsvár tört. 685. o.

85 Jakab uo. 498. o.

86 Szilágyi i. m. 442. o.

87 Szádeczky i. m. II. 156. o.

88 Nem ismerem az erdélyi ötvöanyagot mai állapotában, régi kiadványok ötvöskatalógusaiban sehol sem találtam Brózer nevével jelzett ötvöstárgyat. Ehhez irodalom: V. Roth: Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen. Strassburg, 1908. és ua.: Kunstdenkmäler aus den sächsischen Kirchen Siebenbürgens. Hermannstadt, 1922.; Régi egyházművészet országos kiállítása, Bp. 1930.; Erdély régi művészeti emlékeinek kiállítása; Bp. 1931.; Bielz J.: Sächsishe Goldschmiedekunst in Siebenbürgen. Bukarest, 1957.

- 89 Jakab i. m. Kolozsvár tört. II. 638. o.
90 Uo. 638. o.
91 Uo. 603. o.
92 Uo. 601. o.
93 Uo. 603. o.
94 Jakab i. m. II. 641. o. és Erdélyi országgyűlési emlékek. X. k. 137. o.
95 Herepei Adattár i. m. III. 548. o.
96 Jakab, Kolozsvár tört. i. m. II. 641. o.
97 Szalárdi i. m. 642. o. és Entz G.: A Farkas utcai református templom. Ref. Szemle, 1948. 14–18. o. Herepei kéziratát A kolozsvári farkas utcai templom 1638–47. évi felépítése címen sajnos nem tudtam megszerezni.
98 Szalárdi i. m., 642. o. Entz i. m. 20–22., és 23. o.
99 Kovács, J. I.: Magyar ref. templomok. Bp. 1942. 163. o.
Szendrei i. m. 641. o. és I. Rákóczi György végrendelete kiadva Szilágyi S. A két Rákóczi Gy. családi lev. i. m. 582. o.
100 Szalárdi i. m. 227. o., Jakab i. m. Kolozsvár tört. 642. o., Beke A.: Az erdélyi káptalan levéltára Gyulafehérvárott, Történelmi Társ., 1895. 634. o., 1535. sz., és Herepei i. m. II. „Néhány adat Csaholczy Pap János értékeléséhez. 335. o.
101 Szilágyi i. m. A két Rákóczi csal. lev. és Szalárdi i. m.
102 Radvánszky i. m. I. 333. o.
103 Radvánszky i. m. I. 320. o. és II. 379. o. 171. sz. ill. 383. o.
104 Szilágyi S.: I. Rákóczi György. Bp. 1893. 326. o.
105 L. 99. jegyzet.
106 Szendrei i. m. 641. o. skk.
107 Ezúton mondok köszönetet Dr. Takács Bélának, a Debreceni Református Múzeum igazgatójának, aki hosszú évek gyűjtőmunkájával készítette el a tiszántúli és észak-magyarországi református templomok kincstárainak összeírását. Köszönöm, hogy a számomra fontos alábbi gyűjtések adatait számomra hozzáférhetővé tette és közlésre is engedte.

108 Tolcsa 1782 és 1806-os összeírások. Conscriptio V. T. Zempliniensis 1782. évi összeírásból. Egyházkerületi Levéltár, Sárospatak. és „Az Alsó Zempléni Helvetica Confessiót követő Egyházi Megyében található szent gyülekezetek ingó és ingatlan vagyonainak jegyzőkönyve.” 1806. Egyházkerületi Levéltár, Sárospatak.

- 109 Uo. 1782.
110 Uo. 1806.
111 Magyar Nemzeti Múzeum, I. tsz. 1910. 115. Ebben az évben vásárolta a múzeum a mádi egyháztól. M.: 28 cm.
112 Szalárdi i. m. 136–137. o.
113 Szalárdi i. m. 139. o.
114 Pokoly J.: Az erdélyi ref. egyház tört. 136. o. Szerepe lehetett ebben az 1638-as országgyűlési határozatnak, mely lefektette, hogy „az úrvacsorában a kehely a résztvevők kezébe adassék”.
115 Evangéliumok és episztolák. Ford. Klósz Jakab. Bártfa, 1616. számos fametszet; Kopcsányi Pap Márton: Evangéliumok és episztolák. Wien, 1616. számos fametszet; Új testamentum. Sylvester J., Sárospatak, 1541, számos fametszet; Catechismus minor. magyarul. Heltai G. Kolozsvár, 1550; A mi Urunknak Jézus Krisztusnak Új Testamentuma. Félégyházi T., Debrecen, 1586 – nincs metszete; Frankovics G.: Hasznos és fölötté szükséges könyv az Isten fiainak. Monyorókerék, 1588. számos fametszet, valamint Instructio Georgio Rákóczi fili suo natu majori. Albae Juliae 1638.
116 Ismét Takács Béla segítségét köszönöm, aki a múzeumban levő bibliákat megmutatta, de számomra eredménytelenül.
117 Kovács Zoltánnak mondok köszönetet, aki számomra lehetővé tette, hogy az Esztergomi Bibliothéka számos XVI. és XVII. század első feléből származó bibliáját végignézzem.
118 Braun, J.: Das christliche Altargerät. München, 1932.
119 Braun i. m. 194. o.
120 Braun i. m. 182–183. o.
121 Braun i. m. 182. o.
122 Braun i. m. 339. o.
123 Braun i. m. 342–343. o.
124 Roth i. m. Kunstdenkmäler... I. 190. o. skk.
125 Uo. 89. 92. o.
126 Deák F. i. m. AE. 1877.
127 Uo., Kővér B. i. m. AE. 1895.
128 Patrona Hungariae násfa (I. tsz. Orn. Jank. 127.), a Teleki násfa (I. tsz. Pig. Jank. 333.) stb.
129 Radvánszky i. m. 298. o.

DER BRÓZER-KELCH

Mit dem Brózer-Kelch kam 1914 ein Prachtstück der ungarischen Goldschmiedekunst in den Besitz des Ungarischen Nationalmuseums. (Abb. 1.) Vom in der Fachliteratur seit 1868 bekannten Kelch sind mehrere Beschreibungen erschienen.

Der aus purem Gold gearbeitete Kelch (H.: 26 cm, Durchm. d. Mundes: 10,4 cm, Durchm. d. Fußes: 11 cm, Gew.: 1053 gr) steht auf einem Sechspaßfuß, welcher mit siebenbürgischen Email-Appliken geschmückt ist; diese sind von einem für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts charakteristischen Rankenwerk gerahmt. (Abb. 2.) Die beiden Stielringe und der Nodus sind mit kleinstem Cloisonné-Email in leuchtenden Farben geschmückt. (Abb. 4–5.) Die am Körper der Cuppa angebrachten achtzehn ovalen, einzeln ausgetriebenen Goldplatten stellen die Leidensgeschichte Christi dar, vom Letzten Abendmahl bis zur Grablegung. (Abb. 18–25.) Die Passionsbilder sind mit farbig emailliertem Rankenwerk umgeben. Die Farben des Emails sind grün, weiß, schwarz, hellbau und dunkelrot; die technische Ausführung entspricht jener des Fußes. Am oberen Rand des Kelches zeigt eine Kante daraufhin, daß dazu ursprünglich ein Deckel gehörte. Am schmalen Mundrand sind in Antiquaschrift zwei Zitate des Korintherbriefes vom heiligen Paulus, in zwei Zeilen geordnet, zu lesen. Im Inneren des Kelches ist eine Medaille (Durchm.: 4 cm) in farbigem Email, mit dem vereinigten der Familie Rákóczi wie mit einem auf Georg I. Rákóczi bezüglichen Text und dem Datum 1641 angebracht. (Abb. 26.)

Diese Jahreszahl ist jedoch das Datum der Donation: am Stiel des Kelches gibt eine gravierte Inschrift das Datum der Verfertigung und den Namen des Meisters an: „Brózer István csinálta Ann 1640“ (István Brózer hat es verfertigt...) (Abb. 3.)

István Brózer war ein eminenter Meister der Goldschmiedezunft von Kolozsvár (Cluj—Klausenburg). Um 1626 verbrachte er zwei Jahre in Paris; in seiner Heimat wurde er ein vom Fürsten Georg I. Rákóczi bevorzugter und viel beschäftigter Goldschmied; er schätzte die Schätze des Hofes ab und verfertigte Goldschmiedearbeiten für den persönlichen Gebrauch der fürstlichen Familie. Stets gehörte er zu den führenden Personen der Goldschmiedezunft; zweimal hatte er die Stelle des Zunftmeisters inne. Er wurde auch damit beauftragt, die Angelegenheit der vom Fürsten an den türkischen Hof geschickten Geschenke zu verrichten, er nahm selbst an der Verfertigung der Goldschmiedearbeiten teil und wickelte die Abrechnungen zwischen dem Fürsten und den Goldschmieden ab. Die letzte, auf ihn zu beziehende Angabe stammt aus 1660.

Georg I. Rákóczi, Fürst von Siebenbürgen (1630–1648) schenkte den Kelch der reformierten Kirche von Kolozsvár, welche er Anfang der 1640-er Jahre selbst erneuern ließ. Der Kelch war ein fürstlicher Geschenk, mit welchem der große protestantische Herrscher sein besonderes Wohlwollen auszudrücken dachte.

Judit H. Kolba

A magyar éremművészet egyik jeles úttörője és felvirágoztatásának részese Reményi József. Tevékenységének mindenkor célja és eredménye az, hogy a kisplasztikának ezt az oly sokáig elhanyagolt ágát a nagyközönséggel megkedveltesse és rangot teremtsen számára.

Ezt a nemes célkitűzést nem egyedül vállalta, és a századfordulót követve egy gazdag, változatos képet mutató éremművészet alakult ki.[1] Beck Ö. Fülöp vezető egyénisége ellenére a legnagyobb hatást Telcs Ede gyakorolta a fiatalságra, miután több művész vallhatta mesterének. Így a század első felének érmészetében az egyik legizmosabb irányt a klasszikus emlékérem felfogás jellemzi, természetesen differenciálva az akadémikus és a jó értelemben vett klasszikus ízléshez való igazodás között. Reményi kizárólag csak a 20-as éveket követően dolgozott e tradicionális szellemben.[2]

Kassán, 1887. január 23-án született, a zene, a képzőművészetek szeretete és értésének légkörében nőtt fel.[3] Mindenki számára természetes, amikor a 16 éves ifjú 1902-ben Budapesten, az Iparművészeti Iskolára bátyját követve — aki akkor már az iskola növendéke volt — jelentkezett, és Mátrai Lajos tanítványa lett a díszítő szobrászat szakon.[4] A minden iránt érdeklődő fiatalember már az iskolaévek alatt az éremművészet felé fordult, és az első önálló kísérletezések után tanárt keresett képzéséhez. Először Beckhez fordult, ki elzárkózott kérésétől, viszont Telcs meglátta az 1903-as nyári szünidőben, otthon, édesapjáról készített plakett alkotójában a talentumot és tanítványává, sőt barátjává fogadta a fiatal művésznövendéket, és 1905–1907 között korrigált neki.[5] Így amíg az iskolában a szobrászat, a díszítő plasztika rejtelseivel ismerkedett, addig Telcs műtermében avatott mestertől az éremkészítés belső törvényszerűségeit, annak helyes megközelítését sajátította el.

Telcs Edével való kapcsolata egész életére kihatott. Önálló utakra lépett, de mesterét követte, amikor elvévte tette azt a munkamódszert, amely egy alapos, fokról fokra kialakított, minden impulzust számba vevő, és kritikával megróstató stílust képez — mely immár új, az egyéniséget tükröző módszerhez azután apróbb módosításoktól eltekintve töretlenül hú. Az érmészet, annak funkciója megengedi, sőt megköveteli ezt az aszkétikus hozzáállást. Munkásságuk, mely ezen tanulók után párhuzamosan futott, hasonlóságot mutat. Meleg emberi kapcsolatukat az is befolyásolta, hogy mindketten egyformán vonzódtak a klasszikus ízléshez, ha más megközelítéssel is.

Reményi művészete hamar önmagára talált. 1906-ban szüleirol készült érménél vagy 1907-ben édesapjáról készült portréjában a XIX. század végi francia éremművészet eredményeit követi.[6] Az új francia érmészeti stílust, melyet Ponscarne indított útjára és Beck Ö. Fülöp honosított meg hazánkban, szembefordult az akadémizmus síkból erősen kiemelkedő, éles vonalakkal mintázott érmeivel, és helyettük a naturalizmus ízlése szerint képszerű, festői kompozíciókat alkotott, melyekre jellemző a részletező előadásmód, a perspektíva érzékeltetése. Az érme felülete lapos, vonalvezetésük lágy, elmosódó.[7] Reményi azonban elhagyta a stílus kép-

zerűségét, a perspektíva túlzott alkalmazását. Kevesebb tárgyi mozzanatot ragad meg, mint francia társai. Az arcképek a természet közvetlen szemlélete alapján készülnek.

Még 1906-ban elérte az első hivatalos elismerés, amikor a kereskedelmiügyi miniszter iparművészeti érmének pályázatán jutalmazásra ajánlott pályamű lett a „Jó pásztor” jeligés munkája.[8] A terven az ipart megismerő bőrkötényes kalapácsos férfi alak mellett a kereskedelmet megszemélyesítő Mercur áll. A háttérben redukált képi motívum, mindössze egy kettős antik oszlop látszik. A behízsgó puha modor erős igazodást jelent még a francia előképekhez. A körplasztikában is eredményeket mutat fel, 1905-ben az Iparművészeti Iskola jubiláris kiállításán az állami ösztöndíjalapból 20 korona jutalomdíjat kap, majd 1907-ben a „Sas” című szobrára 150 koronát, amivel már Olaszországba, Milánóba az ottani világkiállítás megtekintésére utazhat el.[9] Igaz, mire megérkezik, a magyar pavilon leég, és csak romjait találja. E rövid utazás alatt látottak megerősítik benne a klasszikus művészet iránti vonzódását, de csak évekkel később, amikor felhívják rá a figyelmét, dolgozza fel az antik plasztikából a maga számára lezűrhető tanulságokat.



1. A művész szülei. 1906

A klasszikus formakultúra iránti vonzódása nem állt ellentétben az akkor uralkodó éremstílussal, a hivatalos körök ízlésével, de Reményi nem állt meg, mert így csak a középserűiek táborát növelte volna. Tovább kívánt lépni a maga választotta úton. Szorgos munkával Beck és Telcs után ő is megfogalmazta a francia éremművészet továbbfejlesztésével a klasszikus éremkompozíció XX. század eleji változatát. 1907-ben az Éremkedvelők Egyesülete pályázatán a „Turi lány” című plakettjével második díjat nyert és Betlen Gyula visszalépése után őt bízzák meg a következő évi tagilletményérem elkészítésével.[10]

A „Kalotaszeg” című kétoldalas plakett megszületését egy erdélyi út előzte meg, ahol Reményi a kalotaszegi népviseletet, népi tárgyakat tanulmányozhatta.[11] A személyes benyomások következtében a plakett a vidék hangulatának, atmoszférájának visszatükrözője is lett. Az előlapon négy kalotaszegi lány halad párosával, alakjuk teljesen kitölti a teret, egyetlen téregységet alkot. A perspektívát a hátrább menő alakok takarásával érzékelteti a művész. A leányokat egy jelzett sík egyenesére állította, melynek eredményeként statikailag megoldva mennek azon. Itt az alsó részben a csizmák váltakozásai, a szoknyák redői, majd a kezek, vállak elhelyezése adják a lépések ritmusát, és az utolsó lány visszanéző arca és felemelt karja bezárja a menetet, lezárja a kompozíciót — elhalkítja a lépések zaját. A felső részben a fejek különböző szögű billenése külön ritmust alkot, de összhangban van az előbbivel. A hátlap tányérjai és kancsói az etnográfiai jelleget fokozzák, és egy másfajta — szabályos, monotonabb ritmussal az előlap ellentétét szolgáltatják. Lent, teljesen egyéni, vékony bevéséssel a felirat — „Kalotaszeg” — a lírai hangulatot nem töri meg, amelyet a finoman kezelt felület, a lágy



2. Kalotaszeg — plakett. 1908

vonalvezetés is szolgál. Reményi hasonló megoldásokat alkalmaz a Nemzeti Szalon jubilálására készült érménél, ahol a kompozíció nagy részét egy laposan megmintázott antik hajviseletű női fej tölti ki.[12]

A fiatal művész életében döntő fordulat az 1909-es esztendő. Telcs műtermében — ahol már mint művész-társ néha még dolgozott — előzőleg találkozott a kor egyik legkiválóbb szobrászával, Hildebranddal. A német mester Reményi munkáját figyelve Münchenbe ajánlotta számára, ott is Georg Roemer éremvésnök műhelyét. Valóban rövid időn belül állami ösztöndíj segítségével Münchenbe utazik tudását gyarapítani.[13]

A bajor főváros ebben az időben újszerű gondolatok hordozója volt, melyeknek egyik változatával Reményi már korábban, az Iparművészeti Iskolán megismerkedett. A szecessziós stílus, ha más-más néven, de lényegét tekintve ekkorra már meghódította Európa művészeti központjait.[14] Tulajdonképpen a század első évtizedében, a francia érmészettől ihletett magyar alkotások, már magukon viselték a szecesszió nyomait. A lapos mintázás nemcsak a vert érmek technológiájának utánzása volt még az öntött művek esetében is — ami egyben a mindenkori franciás ízlés meghatározója, hanem az új művészethez való vonzódás jele. München az érmészet területén szerencsés találkozást biztosított a stílusnak és az általa felelevenedő technológiának. A szecessziós mozgalmak egyik lényeges vonása a kézművesség újjáélesztése, de ez az érmészet esetében szükségszerű is. A város műhelyei a negatívba vésés mesterségében mindenkor élen jártak, és most újjá született az éremkészítés ősi, eredeti technikája. Ennek során a síkból való kimetszéssel a kontúrok élesen kiugranak, megerősödve véljük látni azokat, és így dekorativitást hordozó alkotások születhetnek.[15] Reményi, bár csak három hónapig volt Roemer mellett, elsőrangú mestertől tanulta meg az acél negatívba vésést, majd Adolf von Mayerhoffer nevű ötvöshöz kerül. Itt már gyakorlatot is szerez, mert az éremkészítés e módjánál nincs javítási lehetőség, minden metszés végleges érvényre lép.

A művész Münchenben ismerkedett meg alaposabban Hildebrand munkásságával is, mely tevékenységének kibontakozására, önálló hangjának megtalálására legalább olyan erős benyomást gyakorolt, mint a vésést, a szecessziós alkotások.[16] Hildebrand szembefordult mind az akadémizmus historizáló stílusával, mind az impresszionisztikus módszerrel. A klasszikus hagyományok új, a friedleri esztétika szellemében történt felfogását alakította ki elméleti művében.[17] A görög szobrászat eredményeiből kiindulva, a szobrászat anyagának belső tulajdonságait, törvényszerűségeit veszi alapul. Másik jelentős tanítása a szerkezet fontosságára hívja fel a figyelmet.

Reményi műveinek hosszú sora bizonyítja e két ellentétes hatás versengését, és a lehetetlent: megpróbálni az összeegyeztetést, de a hildebrandi tanulságokkal átitott szecesszió belső ellentmondásai csak úgy tudnak feloldódni, hogy művenként hol az egyik, hol a másik válik döntő jelleggé. A tizedes évek elején inkább a szecesszió jellemzőit találjuk meg műveiben, hogy szobrain korábban, érmein később Hildebrand tanításai kerekedjenek felül.

Reményi impulzusokkal telve tér haza, a tizedes évek tevékenységét a munkakedv, az ötletgazdagság jellemezte. A sok gondolat, elképzelés megvalósítására azért is szívesen alkalmazta a negatívba vésés technikáját, mert az igen gyors munkát biztosított, ugyanakkor alkalmas volt a bensőséges, lírai mondanivalók kifejtésére, a szimbolikus tartalmak megfogalmazására.[18] Az alkotásokban megjelenő emberi test mint a természet leg szebb, legköltőibb része a szecesszió természethez való fordulásának reakciójaként jelentkezik, más részről pedig, mint a formák legtökéletesebb rendje. A művek örök emberi érzéseket igyekeznek tolmácsolni, hol túláradozó, hol szemérmesen visszafogott modorban, mellyel Reményi a magyar érmészetben ritka hangot szólaltatott meg. A kompozíciók mondanivalója az emberi kapcsolatok lényegét boncolgatják, a lélek mélyét próbálják felszínre hozni. Az intím jellegű témák érzéketlen kifeje-



3. Megéneklése a szépségnek. 1916



4. Egy merész lépés (Sakkozók). 1916

téséhez a szecesszió késői, letisztult vonalritmusát alkalmazza a művész.

A „Megéneklése a szépségnek” című érem (1916.) férfi és nőalakját egy nagy hárfá köti össze.[19] A férfi karjának lágy ívű hajlását, amint a hangszeren játszik, a hárfára támaszkodó nőalak karjának ívelése folytatja. A két embert összekötő ívpár jelentkezik a férfi ülő alakjának és a nő álló aktjának vonalában is, amit a nőalak mögött redőződő drapéria köt össze. A szereplők egy jelzett egyenesen állnak, amely a statikát érzékelteti. A vonal alatt levő gyöngysor megerősíti ezt, hasonlóan, mint a szék lábainak merőlegesei. A kompozíció lágy vonalakkal simul a körbe, amit fent a költői felírat szép betűsora zár: „Megéneklése a szépségnek”. A testek alig kiemelkedő síkokkal jelennek meg, az érem felszíne igen finoman cizellált.

A Sakkozók (1916.) alakjai összefogott felületükkel mintha egy görög vázakepről lépnének le.[20] A statika érzékeltetése itt még erőteljesebben jelentkezik, mert a ruhátlan alakok mellett a székek, az asztal egyenesei, illetve merőlegesei mértani alakzatokat hoznak létre. Ezekkel ellentétes vonaljátékot a testek körvonalainak finom görbületei adnak. A két előrehajló sakkozó figyelemre a középpontban levő sakktablóra irányul. Mozdulatukkal a gyöngykörrel megerősített, ovális alakzat nyer könnyed kitöltést, és nyugalmat, koncentrációt, a játék örömeiben való elmélyülést fejezi ki. A fej, a karok, a combok mind e középpont felé irányulnak, semmi rész-



5. Telcs Ede felépülésére. 1917



6. Kende Imre házasságára. 1919



7. Örkényi István házasságára. 1914



8. Szerelmespár Ámorral. 1913

let nem felesleges, minden képi elemnek megvan a maga funkciója e kifejezést illetően.

A drapériák olykor szenvedélyesebben libbennek meg, dinamizmusuk határozza meg az alaphangot, mint a szeretett Telcs mester gyógyulása feletti öröm szülte érmen (1917.).[21] A kompozíció bár feszült, de Reményi szecessziós művei mindenkor a stílus egy nyugodtabb, lírai ágát képviselik. A felületen öt alak van mesterien elhelyezve. Egymáshoz való viszonyuk mellett a kör ki-

töltésének feladatát itt is könnyedén, harmonikusan oldotta meg a művész. Az érem készítésnek külön problémája a kis méretet adó köralak egyenletes benépesítése, a körben való gondolkodás. A kötött alakzatot gyakran még nyomatékosabbá teszi a körbe futó felirat betűivel való megerősítés. Ilyenkor a művésznak az írást a kompozícióval össze kell hangolnia, a körirat szűkítő zártságát fel kell oldania.

A házassági érmek konkrét eseményhez, személyekhez kapcsolódnak, de így is általános mondanivalókat tudnak tolmácsolni, a tiszta emberi kapcsolatok és érzések szimbolikus szószólói, az élet nagy pillanatainak áhítatos megragadói. Reményi az ünnepélyesség feszültségét kedélyes humorral, kis ötletekkel enyhíti, mint pl. az érzékeny összeboruló pár mellett röpködő kis nyílzó amorettek Kende Imre és Gönczi Erzsébet házassági érmen (1919.).[22] A körirat betűtípusa mint minden alkotás esetében egyéni, alkalmazkodik az érem tartalmához, hangulatához, szolgálja azt. Jelen esetben a megvastagított szárú betűk arányosan körbe helyezve zárják a keretet, saját ritmusuk van, és úgy mind tartalmilag, mind formailag a kompozíció részei. Az írás indulását, illetve záró betűjét rozetta választja el egymástól.

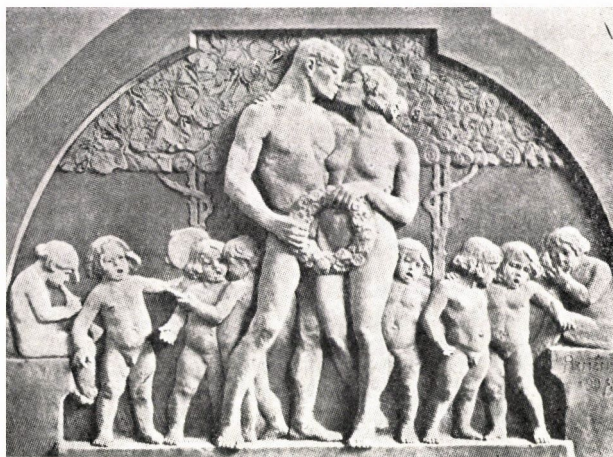
Az iparművész Örkényi István házassági érmen (1914.) más hanggal nyúl a témához, itt egy irodalmi megközelítést alkalmaz.[23] Nagy mesélő kedvvel adja elő az ismert szimbolikus értelmű jelenetet: az élet tengerén evező ifjú párt. A szerkesztés merész megoldása az átlósan keresztbe futó evező, mely az evező férfi aktot „X” alakban metszi. A férfi hátán lebegő lepel mintha az érem keretén kívülre lendülne ki, ennek párja és egyben ellensúlya a másik oldalon ülő nőalaknak az érem keretéből is kilebbenő hosszú haja. Tekintetüket a nő felemelt karja köti össze. A figurák megfogalmazása elüt az előbbiekből tárgyalt érmekétől. Reményi nemcsak a lehiggadt, vonalritmikára épült szecessziót művelte, hanem követte a stílusnak bizonyos konstruktív igazodású változatát is, melyet alapjában véve Fémcs Beck Vilmos munkássága indított el. Az alakok proporcionáltak, a rugalmas testek egyes részei zárt egységként jelentkeznek és egymáshoz való viszonyuk játékaival vibráló ritmust hoznak létre. (Szerelmespár Ámorral 1913.)[24]

Reményi a vésett érmek mellett nem lett hűtlen a mintázáshoz sem, gyakran vegyesen alkalmazta a két technikát. Mintázott érmei részben portrék, mert a puha agyag vagy plasztilin, érzékletesebb megmunkálásra

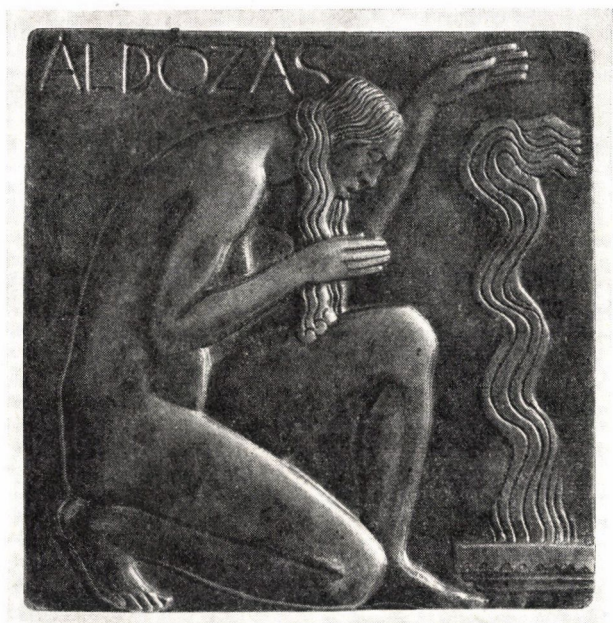


9. Halmi Miklósné. 1911

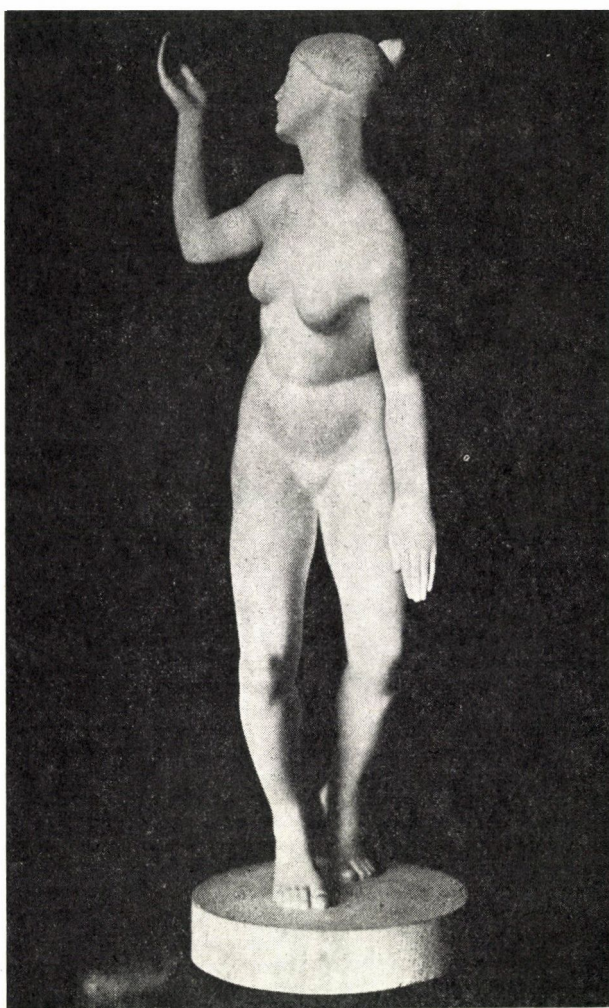
adott alkalmat, az ábrázolt személy hűségesebb megrajzolásához. Modelljeit előbb megfigyeli, keresi egyéniségüket, végül a jellemző megragadásával, rakja fel vonásaikat, de mindig tárgyilagosságra, az egyéniség tisztában tartására törekedve. Mészáros András arc-
másához (1910.) meleg szeretettel közelít, a karaktert jól megvalósítva. [25] Halmi Miklósné (1911.) szép, kontyos portréján a lány arcvonásokat egy aprólékos megmunkálással hozza felszínre, az alkotás öröme sugárzik a műből. [26] Szinte a bőrt is érzékeltető finom megfogalmazást a felület tökéletességig vitt cizellálásával éri el, és a fekete, arzénal készült patina különös fény-árnyék játékra ad lehetőséget. Míg Halminé arc-
mása sima, felirat nélküli alapon ragyog fel, addig Mészáros András portréja mögött egy nyugodt, mértéktartó betűtípussal írja fel az ábrázolt személy nevét.



12. Kandalló terv. 1907



10. Aldozás — plakett. 1913



13. Bánat tánc. 1911



11. Álom — plakett. 1913

A tízes évek portréi, mintázással készülő kompozíciói stílusát inkább a szerkezet felépítése határozta meg, Adolf von Hildebrand szobrászati elveit találjuk meg alkotásaiban. Mint már említettem, a Münchenből visszatért művész a plasztikai formák szigorú szerkesztettség-



14. Lina Klára. 1912

gét szecessziós ízlésű érmein is igyekszik alkalmazni, és ez a jellegzetesség különösen mintázással készült művein szembetűnő.

„Áldozás” című plakettjén (1913.) a féltérdre ereszkedett nőalak redukált formái, teljesen kitöltik a teret, a lábfej biztosan támasztja meg az alakot.[27] A hát ívének vonala a plakett bal szélével fut együtt, jobb szélével az áldozati tűz felszálló füstje. Ezek, és középen a füsttel párhuzamos és azonos hullámvonaljátékkal jelzett lelőgő haj adják a kompozíció erős vertikális tendenciáját, és az elvonatkoztatott tartalom misztikumát, feszültségét. Lazítást, egyfajta lágytságot csak a zárt mértani idomok, ritmusos elhelyezése ad. A felhúzott bal láb és a jobb comb háromszögének a behajlított jobb kéz párhuzamosa, illetve a bal kéz és fej alkotta trapéz alak ad kiegyenlítést, melynek következtében az előbbi hangulati elemek ellentétként végtelen nyugalom árad az alakon szét. Végül a feloldást a művész azzal éri el, hogy a láb végének jobbra csapódását a kézfej hajlékonyan, engedelmesen követi.

Hasonló megoldásokat találunk „Álom” című plakettjén (1913.), hol lány ívek által zárt mértani formák biztosítják a szerkezet szilárdságát.[28] Az elemek összefogottsága jelentkezik a női aktban, ahogy felhúzott térddekkel, könyökével megtámasztott fejjel ül, testét egy gömbalakba lehetne foglalni. A puhan támaszkodó bal

kar ívét a comb és a lábszárak párhuzamosan ismétlődő íve folytatja, majd a jobb kar és fej vonala zárja a kört. A hát gyengéd, puha vonalát egy fejtől leomló fátyol íve keretezi, illetve rajzolja újra. A kompozíció középpontját az arc és az érzéken megmintázott mell, combok alkotják. E részletek bár önmagukban erotikus jelleggel bírnak, mégis a belső kompozíciós rend és fegyelem, a test önmaga alkotta körformájával mértéktartó, kiegyensúlyozott hangvételt eredményez.

A szobrász Reményi első ismert munkája az 1907-ből származó kandalló terv, a művész díszítőszobrászati diploma terve, melyről csak reprodukció maradt fenn.[29] A szép felépítésű kandalló felső részén egy dombormű helyezkedik el, mely még szervesen kapcsolódik az Iparművészeti Iskolában meghonosodott részletező modorhoz, a századforduló iparművészetében elterjedt dekoratív komponálási stílushoz, ugyanakkor a kímért szerkezeti tagolással a későbbi szobrászt vetíti előre. A félkör alakú mező közepén a ruhátlan férfi és nőalak egymást átfogó és csókoló alakja emelkedik ki, mintegy elválva a háttértől. Az alakok megfogalmazása kettőjük kapcsolatáról végtelen odaadást, nyugalmat és kiegyensúlyozottságot ébreszt a nézőben. Mellettük négy-négy éneklő, zenélő puttóalak a szerelem himnuszát zengi, majd a perspektíva nélküli homogén háttérben egy-egy rózsafa tő, mely merev szimmetriával három részre osztja a domborművet. A felső mezőben a stilizált rózsák tömegével egységes ornamentikális háttérrel ad a férfi és nőalak felsőtestének. A figurák ábrázolásában a lendületes vonalvezetés és az ornamentika szerves egységet alkot a megjelenített szimbólummal — megfelelően a szecesszió alapelveinek.

A természet jelenségeit elvontan, stilizáltan tolmácsoló szecessziós irány marad a művész további szobrászati alkotásainak meghatározó stílusa, és az alkotások dekoratív tendenciákat viselnek magukon. Az 1911-es „Bánat tánc” című szobor is azon korai alkotások közé tartozik, amelyek elpusztultak vagy az idők forrágatában örökre eltűntek a szemünk elől.[30] A légies, de végső soron életteli akt zárt körvonalakba foglalt redukált formái lágyan siklanak egymásba, a test rugalmasságát, üdéséget jól érzékeltetik. Az alak testtartásának keresett volta, az erőltetett beállítás a szecesszió gondolatvilágát tükrözi a plasztika törvényeinek fenntartása mellett. Hasonló megoldásokat tapasztalhatunk, ha más témában is, az 1912-ben készült Lina Klára portrén.[31] Az arc sommás megragadása, a hajnak a görög archaikus szobrokhoz hasonló megoldása, a szemek szintén archaikus ízü vágata még mindig a dekoratív elemek hangsúlyozása. Az archaikus formák tartalmilag, a valóságtól való elvonatkoztatottságot igyekeznek tolmácsolni. Az egyéniség megragadása a háttérben marad, azt a külső formai jegyek elnyomják, mindössze egy személytelen, szép nő ideája jelenik meg előttünk. Reményinek az 1910-es évek elején készült körplasztikai termését egyéni hangvétel, a leegyszerűsített formákból felépített kompozíció, és a szecessziós ízlés jellemzi. Az ellentétes elvek összeegyeztetésére a stílus irányzatok közös, *harmóniára* való törekvése ad lehetőséget, egy, a valóságból kiinduló, de azon felülkerekedett világ megjelenítése, mely ideális, szépségeszményekkel teli.

A művész szobrászi sikereinek elismeréseként az Iparművészeti Társulattól megbízást kap négy sportdíj szobor elkészítésére.[32] A négy férfialak: az evezős, a győztes, a súlydobó és gerelyvető új motívumot jelentett a plasztika témái között, a sportszobrászat megindulását jelzik. Bár az antik művészet egyik fénypontja éppen a Diskobolos volt, mely a férfialakot ruhátlanul, mozgás, a sport gyakorlása közben mutatja be, a XX. századig elfelejtődött e gondolat művészi megformálása. Reményi a „Gerelyvető” című szobrárt — a győztes, és az evezős passzív, álló formáival szemben — a gerely elhajításának pillanatában ábrázolja.[33] Az egész test a lendületre összpontosít, és az izmok játéka a gerelyt tartó kéz felé viszik a tekintetet. A mozgás fázisai közül a csúspontot, a pillanatnyi feszült mozdulatlanságot ragadja meg. Az egész szobor ezt a feszültséget fejezi ki, ami nem áll ellentétben azzal, hogy a mű felépítése a belső nyu-

galomra és rendre alapuljon. Hildebrand új megfogalmazású klasszicizmusa ezeken a Reményi szobrokon zárólagos módszer, a szerkezet különösen letisztult formákban, hűvös tárgyilagossággal rajzolódik ki. A kevés formai elemet is tisztán adja vissza, a szilettek, kontúrok nemes egyszerűségben állnak előttünk.

A művész szobrai általában bronzban gondolja el. A bronz a legcsapongóbb ötleteket is hűen tudja követni, így a komponálásnak egy szélesebb skálát biztosít. A négy sportszobor közül a legösszefogottabb alkotás a Súlydobó.[34] A test nagy formáit erős körvonalak fogják össze, szinte egy gömböt alkotnak. Az atléta egyik lábára nehezedve a súly eldobására készül, háta meggörbül, amely vonalat az egyensúlyozásra felemelt jobb kéz folytat, majd lefelé, a megtört térdig fut le a gömbvonal a hát, a csípő, a combok mentén. A szobor anyaga bronz, felülete síma, felesleges részlet nem töri meg. A test felszínén a bronz fénye sávokban fut végig, amely tükröződő fény a formákat megkeményíti.

Az 1913-ban készült Flóra (Álló női akt) hagyományos beállításához képest bonyolultabb feladatot jelentett a többalakos „Faun és nimfa” című faszobor (1913.) elkészítése.[35] A kompozícióban az alakok összekapcsolásának problémáját is meg kellett oldani, melyben ismét a hildebrandi klasszicizmus útmutatásait követi, de nőalakja inkább Maillol zárt világában fogant. A figurák egymáshoz való viszonya, térbeli elhelyezésük harmonikus. Az összefogott alakoknak a részletmegoldásai is arányosan, kiegyensúlyozottan állnak egységes kompozícióvá össze, e részek egymáshoz való kapcsolata ötletes megoldásokat mutat, mint például a Nimfa hátranyúló karjának és a Faun előrenyújtott karjának párhuzamosa egy kiegyenlített ritmust biztosít az alkotásban. A Faun alak alsó részének aprólékos kidolgozása ellentétben áll a szobor nagy felületeivel, de ez az ellentét ad biztos alapot a felmagasodó nőalaknak és a Faun felső testének, és nyújt a játékoságnak teret. Ez a témából eredő játékoság kapcsolódik a fa anyagszerűsége megsértésének



16. Faun és Nimfa. 1913

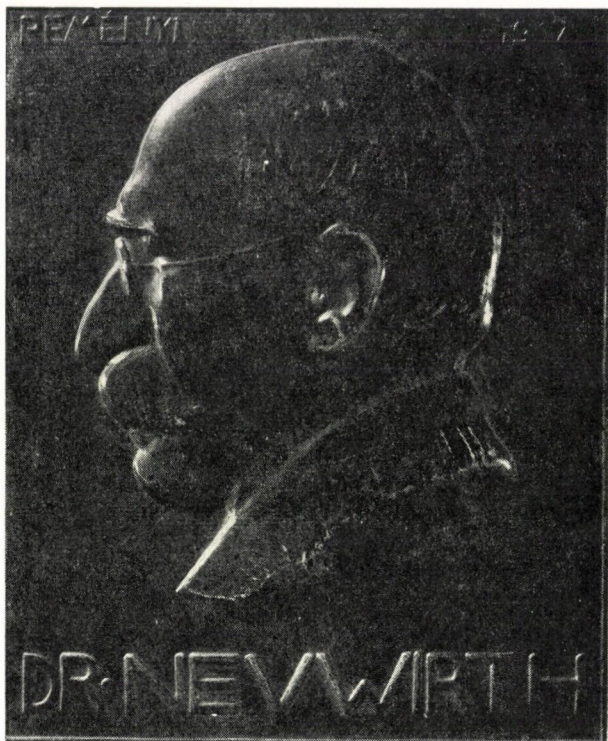


15. Súlydobó. 1912

játékoságához, mikor a művész a fa felületét bronzszerűvé dolgozza ki.

A korszak nagyplasztikai működéséhez tartozik, hogy Reményi 1913–14-ben először az Erzsébet királyné szobor pályázaton, majd a Munkácsy, Jókai szobor pályázatokon vett részt, hol jól szerepelt, megmutatta, hogy a monumentális feladatokhoz is van érzéke.[36] Igazi területe azonban a kisplasztika; 1911-ben a Nemzeti Szalon jubiláris aranyérmét nyerte el.[37] Nagy sikert aratott az Éremgyűjtők Egyesülete pályázatain, 1913-ban az „Aurora”, 1916-ban „Kötözés” című érmeit vitelezték ki, és osztották szét tagilletményként.[38] Ezek a művek már a nagy nyilvánosságra szánt alkotások, vert érmeik, jellegük is más.

Az első világháború nyomasztó esztendői Reményi felett sem múltak el nyomtalanul. A harc téren súlyosan megsebesült, hónapokig csaknem mozgásképtelen, majd sokáig tartó lábadozás következett a zombori tartalékházban. Érdeklődése, figyelme korábban is a kis méretek felé irányult, az említett sebesülés következtében még inkább a kisplasztika felé fordult.[39] A gyors munkát, befejezést és az új téma elkezdését engedő műfaj most különösen magával ragadja. Beteggyógyában sorra mintázza környezetének tagjait, érmészetének egyik legtermékenyebb időszaka lett ez a pár hónap. Orvosérmeinek a mai napig tartó hosszú sorozatát is ekkor kezdi el, nagy ambícióval kéri fel modellnek kezelőorvosait.[40] A művek szinte szériában, a mesterségbeli rutin nyomán készültek, sikerüket behízelgően elegáns előadásmódjukkal és kivitelükkel érték el. A művész a nagyobb plakett-méretek ellenére az arc részleteit mellőzi, nagy síkokat alkalmaz, melyek például szemüveg, ingnyak, bajusz stb. valóságos járulékaival egészülnek ki. A felület finoman kidolgozott, gondosan cizellált, az eredetileg sötétre, legtöbbször feketére patinázott tükröződő fényes felszínen felragyognak a formák. (dr. Neuwirth Nándor 1917., dr. Frigyesi József 1917.)[41]



17. Dr. Neuwirth Nándor — plakett. 1917



18. A Mária Kongregáció Hadikórháznak. 1916

1916-ban készíti el a Mária Kongregáció Hadikórház fennállásának évfordulójára az Irgalmas szamaritánus jelenetét megjelenítő érmét.[42] Az egyébként egyszerű eszközöket felhasználó kompozícióban a földön ülő férfialak merész rövidülésben van ábrázolva. A megoldás a körplasztika lehetőségeinek áttranszponálása a kétdimenziós ábrázoláshoz közelítő érmészet nyelvére úgy, hogy közben a műfaj belső törvényszerűségeit nem sérti meg, mert az érem felülete semmiféle túlzott kiemelkedést nem tűr el.

Még 1917-ben, Zomborban kéri fel a Budapesti Közkórházi Orvostársulat részéről, hogy a következő évben megünneplésre kerülő Semmelweis Ignác születésének centenáriuma alkalmából készítsen a nagy orvos tiszteltetére jutalomérmet. Reményi egykorú vázlatfüzete a Semmelweis témáról számtalan ötletet őrzött meg, melyből két változat került akkor kivitelre.[43] Az előlapokon a tudós ismert metszet utáni arcképe, a hátlapokon variáns feldolgozásban egy szimbolikus kompozíció. A kígyóval küzdő férfiakt egyrészt a halált hozó kórral, másrészt a közömbös társadalommal, a féltékeny kollégákkal szemben küzdő orvos alakját jelképezi, kezében



19. Semmelweis Ignác — változat. Hátlap. 1918



20. Semmelweis Ignác. Hátlap. 1918



21. Semmelweis emlékérem. 1918

könyv, a tudás könyve. Az egyik változaton a féltérdre ereszkedett férfiakt a kigyót a könyvvel készül agyonütni — a Társulat ezt a kompozíciót fogadta el hivatalosnak, a másik változaton a háttal álló férfi egyik kezében a könyv, melybe a kigyó fejét szorítja, másik kezében előrenyújtott fáklya, az értelem világossága.[44] A művész által használt jelképi rendszer az újkori irodalom, művészetek fejlődése nyomán kialakult általános, a köztudatban elterjedt szimbólumvilágon alapul, ezáltal világos, áttekinthető, mindenki számára érthető. A hátlap körirata szokatlanul hosszú, tipológiaiag is csak két sorban lehetett elosztani, de nem tolaakodó, mert a latin mondások a képi kompozíció jelképi értelmét támasztják alá, magyarázzák annak az ábrázolt személyhez fűződő kapcsolatát.

Reményi ugyanebben az évben készített egy másik Semmelweis portrét is, amely az arcot nem az érmenél megszokott profil nézetből, hanem szemben ábrázolja.[45] Ezt az érmészet sajátos komponálási törvényeivel ellentétbe kerülő módot úgy oldja meg, hogy az arcról a természetelvűség megsértése nélkül lapos kompozíciót készít. Viszont azzal, hogy Semmelweisnek a teljes arcát mutathatja, a jellemzésnek nagyobb tere vált lehetővé, a mélyenülő szemekkel az élettől már megtört, mégis elszánt férfit állított elének a művész. Ma már nehéz lenne megállapítani, hogy ehhez a portréhoz készült-e az „Ugart szántott a nagy magvető, aranykalászt más aratta le” köriratú hátlapkompozíció, de egy időben letkeztek, és ezt megegyező méretük is valószínűvé teszi.[46] Amíg a hivatalos felkérésre készült mű hátlapja visszafogott hangjával magán viseli, hogy megrendelésre készült, hogy nagyobb méretben mintázták, és utána vereteket készítettek belőle sokszorosításra, addig az utóbbi alkotás Reményi negatívba vésett, dinamikuságuk mellett költői kompozícióinak egyike. A mű két képsíkból tevődik össze. Egyenes vonalra állított háttérben a kereveten az anya fekszik, az előtérben az orvos és a baba karján kis csecsemő. Alakjukat antikizáló leplek fedik. A kereveten fekvő nő kompozíciója szilárd, horizontális irányú, a másik két figura vertikálisan metszi a háttérrel, alakjuk két párhuzamosan futó „S” ívre épített. A leplek redőinek finom kimunkálása a körirat apró,

tiszta vonalvezetésű betűi méginkább összefogják a jeletet.

Reményi már pályája elején az ismertebb művészek közé tartozott. Lehiggadt, és jelentős utat megtett művészegénység, amikor 1919 áprilisában a Tanácskormány az Iparművészeti Iskola díszítőszobrászat tanárává nevezi ki, egyidőben Ferenczy Béni kisplasztikai tanzékra történt kinevezésével.[47] A Tanácsköztársaság bukása viszont, többi tanártársához hasonlóan, sajnálatosan megfosztotta pedagógiai tevékenységének folytatásától.

Életének következő időszaka a visszavonultság kora volt, mely a súlyos viszontagságok ellenére szorgos munkával telt el. Ebben része volt már feleségének, mivel 1919-ben kötött házasságot, mert Babkó személyében olyan élettársra lelt, ki tehetségét, írói ambícióit áldozta fel, hogy művészfeleség legyen, hogy mint ilyen osztozzon férjével a mellőzésben, az oly gyakori anyagi bizonytalanságban, és hogy a nehézségek ellenére biztosítsa számára a szükséges körülményeket a nyugodt és gondtalan alkotáshoz.[48]

Reményit aktív alkotó tevékenysége — a visszavonultság ellenére — mégis bekapcsolta a művészeti közéletbe. A Kéve művészegyesületnek már tagja volt, 1922 végén pedig első, önálló, gyűjteményes kiállítását is megrendezik az Ernst múzeumban.[49] A Kéve tagság, illetve a csoport elképzelései, a szecessziós szimbolizmus célkitűzéseit követő alkotások nyomán helyesen határozhatjuk meg Reményi helyét a magyar művészetben. Műveinek íze őt is a szecessziót valló társasághoz köti, mégha némi visszafogottsággal és mértéktartással, kompromisszumokkal művelte is e stílust. Az említett kiállítás, amely anyagára az 1924. évi Iparművészeti Múzeumban megrendezésre került nagy érem és plakett kiállítás katalógusából következtethetünk, összegezte húsz év termését, és mintegy lezárta a művész munkásságának első nagy korszakát.[50] Mérföldkő, mert az 1923–26-os esztendő Reményi gazdag működésében a legtermékenyebb évek, de ez a termés más képet mutat, új vonások jellemzik.[51] A zavartalanabb munkához hozzájárulhatott, hogy pár igen nehéz év után 1923-ban a Székesfőváros alkalmazza az iparostanonc oktatás keretében, mely állását 1943-ig tölti be.[52] Ha művészi rangot nem is, de csekély állandó jövedelmet biztosított a megnövekedett család számára, mert 1922-ben szü-



22. Ugart szántott a nagy magvető. 1918



23. A kritikus. 1923

letett András, 1928-ban Péter fia, sok-sok kedves műmodelljei. Munkáira felfigyelnek, de az 1923-as Színei Társaság Kálmán Jenő plasztikai díja, 1926-ban Grünwald Vilmosné díja már a megoldásukban új művek elismerései.[53]

Reményi a húszas évek elején körplasztikával alig foglalkozik, teljesen az érmészet köti le a figyelmét. Átmenetként még megtaláljuk vésett, szecessziós ízlésű



24. Öltözködő nő — plakett. 1921



25. Vízio — plakett. 1924



26. Incselkedés — plakett. 1921

kompozícióit (Gondviselés 1920.), sőt a Nyolcak konstruktivizmusának kibontakozása nyomán a Hamvas Béla érem hátlapján (1924.) vagy a Seenger Viktor érem hátlapváltozatán (1923.) a konstruktív tendenciák még erősebben jelentkeznek, mint tíz évvel korábban.[54] A Seenger Viktor hátlapváltozat, mely „A kritikus” címet viseli a művész szatirikus hangjának megszólaltatója.[55] A lépő férfiakt nagy doronggal kezében egy kis madarat készül agyonütni. Az erőből duzzadó test proporcionált formái a sima, semleges alaphól alig emelkednek ki, de a síkszerű felületen a vésett szélek élesek, kontúrt teremtenek.

1921 körül változatos témákkal egy kompozíciós plakett-sorozat készült: Menekülő Zsuzsanna, Öltözködő nő, Incselkedés, Sámson és Delila stb. és a monumentális hatású Vízio 1924-ből.[56] Technikájukat illetően mintázással készültek, de vésett részleteket is tartalmaznak. Az „Öltözködő nő” című plakett szecessziós drapériájával a magyar fejlődés sajátosságaként a stílus egyik késői megnyilvánulása.[57] Egyfajta kifáradás, enerváltság, azaz egy túlélt irányzat minden jellemzője megtalálható rajta, ugyanakkor kitűnik harmonikus kompozíciójával, virtuóz kivitelével. Ha az utóbbi jegyekben, témájában — férfi és női aktok, és hangvételeiben hasonló is, de megjelenítési formájukat tekintve más kicsengésű a többi plakett. Az „Incelkedés”, mely feliratában is viseli címét, a hildebrandi klasszicizmus Reményi művészetében felszínen maradt eredményeit rögzíti és egyúttal tovább egyszerűsíti.[58] A művész a karok és a lábak kuszaságát szinte zenei ritmusba szorítja, és amely kom-



27. Bethlen Gábor tudósai körében. 1924

és lendület válik sajátosságává Reményi kompozícióinak — visszalépés a század első évtizedeinek modernbb törekvéseihez képest.[59] (Jókai Mór hátlap 1925., Térey Gábor hátlap 1924.)[60] Ide kapcsolódik az a két kiemelkedő érem is, melyeken a művész sok alakos jeleneteket old meg az érmészet műfajában. Az éremművészet már a reneszánsz óta ismer ilyen alkotásokat, de ezekben az esetekben a művész eleve nagyobb méretekben kezd el dolgozni. Reményi viszont a szokásos átlagméretből indul ki, és 70 mm-es körbe komponálja Bethlen Gábort tudósai körében, a Berliini Magyar Kollégium számára készült érmen (1924.).[61] A másik alkotáson, 1925-ben Apáczai Csere János emlékét bibliai jelenettel örökíti meg 75 mm-es nagyságban. Az előbbi műben hat, ebben kilenc alak szerepel.[62] A kicsinyítés nem sematizálta a figurákat, azok egy építészeti keret elé helyezett monumentális, festői kompozíció részei. A ruhák redői-



29. Dr. Wenhardt János. Hátlap. 1927



28. Apáczai Csere János. 1925

pozíciót a női alak háta és a meggömbült férfihát ívei zárják be. A plaketteket, amelyeknek korábbi példái — Álom, stb. — már a tízes évek elején megszülettek, kevesebb méltóság hatja át mint az előzményeiket. A női alakok most nem szimbolikus tartalmat hordoznak, hanem a vaskos valóságból kilépett aktok, egy kissé megszelídített erotika hirdetői.

Más világba vezetik a nézőt azok az érmeek, melyek valamiféle hivatalos, állami megmozduláshoz kapcsolódnak, esetleg megbízás formájában is. A művész többnyire mintázással alakítja ki jeleneteit, és összefüggésben a két világháború közti hivatalos kultúrpolitika tendenciájával, a megleveledett barokkizálás nyomán pátosz



30. Mallász Gitta. 1920-as évek

nek, ráncainak gondos megmunkálása finom, apró fénytöréseket eredményez az érme felületén, melyek a tipológiai is jól megoldott szép betűsor, a feliraton folytatódnak. A ruharészletek, az alakok fejtartása, gesztusai a közepén álló gyermek Jézus figurájából kiindulva mintegy körbe hullámzó dinamikus ívet alkotnak, mely a köriratig ér el és feloldódik.

1927-ben készült dr. Wenhardt János orvos érme, és az Éremgyűjtők Egyesületének évi tagilletménye számára kivitelezésre bocsátott Danaidák, a reversen a Venus születése jeleneteket ábrázoló érme.[63] Mindkét alkotás vert, redukciós technikával készült, és bár e technológia ellentétes a reneszánsz érmészet módszereivel, mégis ezeken a műveken tapasztalhatjuk Reményi stílusmódosításának másik ismervét. A művész kompozíciós rendszere a húszas évek vége felé további letisztuláson megy át, formavilága a reneszánsz klasszikus formakincséhez közelít. A Danaidák mitológiai alakjainak megfogalmazása nyugalmukkal, harmóniájukkal a középkor után megújódott szobrászatot idézik, a végtelen idő érzetét keltik. A Wenhardt érme hátlapjának három alakja is változatos testtartással kapcsolódik harmonikus egységgé össze: a fekvő beteg férfit egy guggoló ápolónő eteti, felettük az előlap portréjának orvos alakja áll személyére vonatkozó attribútumokkal. Kezében aesculapbot, azaz egy botra felcsavarodó kígyó, mely hivatását, másik kezében kórházmodell, amely kórház alapító tevékenységét jelképezi.[64] A figurák öltözete: leplek, fátylak az antik mitológia, illetve a reneszánsz világának kelléktárát idézik. A szinte anyagtalán materiális a kor ízlésére és igényére jellemző klasszicisztikus aprólékosságukkal, a felületek finom megmunkálásával, légiességükkel hatottak a közönségre.

Az érmeiken kialakult és Reményi által használt szimbólumok az általános kultúrtörténeti menete nyomán kibontakozó jelképrendszer, amely szükség esetén modern átértelmezésen, jelentésbővülésen megy keresztül. Magyarországon a két háború között a megszorított ünnepélyes alkalmak, események hatására az ekkor készült érmészeti alkotások szimbolikus mondanivalója könnyen sablonná válhatott, nyelvezetüket a vulgarizálás veszélye fenyegette. Reményi jelképei elkerülték a veszélyt, tartalmuk klasszikus köntösben örök emberi normákat



31. Magyar Orvosok Tudományos Egyesületeinek Szövetsége. 1936



32. Dr. Faludi Géza. Hátlap. 1926



33. Beethoven Főiskolai díj. Hátlap. 1927

hirdetnek. Művei széles körökben népszerűek voltak, őt magát sokirányúan foglalkoztatták.

A művészt egész élete és tevékenysége Budapesthez kötötte, nemigen hagyta el a várost. Kivétel csak a nyári hónapok, amelyeket családjával egy csendes Zala megyei faluban töltötte 1932-ig, balatonfüzfői kis házuk elkészültéig. Örökké foglalatosságot keresve mindig szívesen rajzolgatott, komponálgatott, önálló művészi értékkel bíró ceruzarajzok kerültek ki keze alól. (Mallász Gitta 1920-as évek.)[65] A zalai dombok hangulata, színessége, a perzselő nap, a tompa árnyék színeivel is valló alkotásokat kívánt. Itt készültek vidám akvarelljei, melyeket éveken át a Magyar Aquarellfestők Egye-



34. Beethoven Főiskolai díj. 1927

sülete kiállításain is bemutatott.[66] Reményi csak kapcsolódásnak szánta e lapokat, pedig a nyári atmosféra minden változásának, vibrálásának megragadása kiváló plein-air alkotásokká teszik azokat.

1928. januárjától Reményi az Iparművészeti Iskola megalakuló érmészeti tanszékén is tanít, de kinevezés hiányában egészen 1943-ig, távozásáig, csak mint óradó.[67] A felemás helyzet nem akadályozta meg abban, hogy teljes odaadással nevelje növendékeit, a mestersegbeli tudás minden fortélyát átadja nekik. Kiváló érmészek kerültek ki keze alól, — így többek között Madarassy Walter, és Ferenczy Béni első eligazítóinak is egyike volt.[68]



35. D. Jolán. 1928



36. Napsugár. 1929

A művész a megszorított megrendeléseknek, az érmészet hagyományait és belső törvényszerűségeit figyelembe vevő, letisztult, klasszikus modorban tett eleget. (Országos dalosverseny 1928, Országos Magyar Bábaegyesület 1929, Magyar Lovassport Egyesületek 1930, Magyar Orvosok Tudományos Egyesületeinek Szövetsége 1936.)[69] Orvosérmeinek sorozata — melyekben mindenkor a hivatástudat előtt hajol meg — folytatódik, a hátlapok ötletességükkel, változatosságukkal tűnnek ki. (dr. Faludi Géza 1926, dr. Preisz Hugó 1935.)[70] Reményi még 1923-ban elkezdte az akkori Orvostudományi Egyetem professzorainak megmintázását, de egyikük elutasító magatartása miatt az érzékeny, önérzetében megbántott művész elállt szándékától, pedig művelődéstörténeti szempontból jelentős lett volna, ha az ötlet befejezést nyer.[71]

Az ebben az időben készült legsikerültebb alkotásai közé tartoznak a zenei versenyek emlékérméi.[72] 1927-ben Beethoven halálának 100. évfordulójára készített érmet és a Zeneművészeti Főiskola számára Beethoven díjat, 1933-ban a Zongoraművészek nemzetközi Liszt Ferenc versenyére elismerő érmet.[73] Az előlapokon a zeneszerzők egyéniségét sűrítő markáns portrék, a reverseken a zene gényusaival megtestesített zenének képi megfogalmazása található. A zene gényusa változatos formákban, a kifejezést szolgálva hol férfi, hol női alakban jelenik meg. A Beethoven díjon a férfialak a drámai szenvedélyt és erőt a repülő könnyedséggel párosítva fejezi ki, Liszt Ferenc művészetét egy líraibb, romantikusabb felfogású szárnyas nőalak tolmácsolja a nézőnek.

Reményi termékeny érmészeti munkássága a magyar irodalom, művészet, tudomány nagy alakjait be-

mutató tablót nyújtja.[74] Minden jelentősebb személyiséget szinte gyermeki örömmel mintáz meg. A mély emberismeretről tanúságot tevő portrékat gondolatgazdag hátlapokkal egészítette ki, melyeken tovább bővítette a szereplőről alkotott képet. A gyűjtők, és az ő művein nevelkedő, értő közönség elismerése nyilvánult meg abban, amikor 1938-ban immár ötödször az Éremkedvelők Egyesületének évi tagilletményeként Szent István érmét választják.[75] Nemzetközi elismerés 1937-ben éri, a párizsi világkiállításon szobrászművészeti kategóriában bronz, bronzművészeti kategóriában aranyérmét kapott.[76]

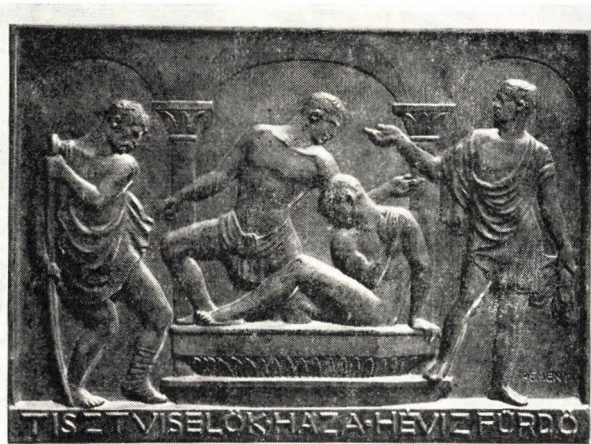
A művész körplasztikái a húszas évek végétől a harmincas évek végéig hasonló utat járnak be, mint érmei. A családról, a barátokról készült fejek megfogalmazásánál a természet közvetlen szemléletétől ekkor sem szakadt el, de követelménynek tartja, hogy belőle csak annyit vegyen át, amennyi a sommás egyszerűsítéshez szükséges, illetve összefogott kompozíciót eredményez. Így mindenféle aprólékosságot elhagy, a lényeges jegyek kiemelésére törekszik, a mintázás során a részletek kidolgozását csak az arc jellegzetességének eléréséig veszi igénybe. A kiegyensúlyozott alkotások klasszikus hangvételűek. (D. Jolán 1928, Reményi Gyula.)[77] A portrékon sajátosságként megfigyelhető valamiféle frontális kö-



37. Júdás. 1932



38. Libás fiú. 1929



39. Tisztviselők háza Hévízfürdő — plakett. 1930

zelítés a modell felé. A művész szembenézetben ragadja meg az arc karakterét, tovább fordítva a szobrot már csak a leglényegesebbre szorítkozik. A szemek megmintázása többször a korai művek archaizáló modorát követi. (András hét éves korában 1929.)[78]

Másik kedvelt témája a női akt számtalan változata. A ruhátlan női alakok szépségének költői megragadása egész életművét végigkíséri. A zárt formák, a finoman megmunkált felületek sokszor talán túlzottan kifinomult beállításokat szolgálnak, de a könnyedség, báj, mindenkor jellemzője marad a szobroknak. (Napsugár 1929.)[79] A harmincas évek elején született, szinte sorozatot alkotó női aktok érdekessége, hogy a művész a kis-



40. Dr. Procopius Béla. 1940



41. Ülő női akt. 1950 körül

plasztika méreteinek keretén belül is különösen kis méretet alkalmaz, kb. 15 cm-es figurákat készít. Hogy az alakok aránya, kidolgozottsága a klasszikus szabályoknak megfeleljenek, még inkább igénylik a felületek összefogottságát, széles síkjait. (Haját szárító női akt 1932.)[80]

Reményi életművében szokatlan visszanyúlás, egy elmúlt művészi periódust felidéző szobor a „Júdás”, amely 1933-ban a Magyar Képzőművészek Egyesületének díját nyerte el.[81] A mű nem maradt fent, csak egy régi műtermi felvétel nyomán kaphatunk képet róla.[82] A bibliai alak bonyolult, túlfeszített beállításban áll előttünk. Júdás két arcú énjét két főnézet jelzi, illetve mutatja be. A szándék megvalósítására az alak kettős kontraposztban van. A mereven elforduló, egyik kezét tiltakozóan felemelő figura, a másik oldalról a má-



42. Önarckép. 1950 körül



43. Schedel Andor házasságkötésének évfordulójára. 1948



44. Önarché. 1952

sik kezét odatartó és fejével intő alak. A lekerekített formákon, a klasszikus nyugalmon felülkerekedik a szecessziós beállítás. Bármennyire is konkrét a téma, a plasztika kötött nyelve ellenére meglepő formában jelenik meg a mű, ami által a tartalom egy átvittebb értelmet is nyer.

A nagyobb méretek, a köztéri feladatok is megihlették a művészt. A kivitelezésre nem került, és csak kis méretben ismert Libás fiú (1929.) alakja, mely szökőkút figurának készült, az itáliai reneszánsz szökőkút alakjainak formáit idézi. [83] A hátrahajló fiúakt és a karjaiból szabadulni próbáló liba és annak csapkodó szárnyai kör-



45. Bözsi húgom. Hátlap. 1970

bejárásra inspirálja a nézőt. Játékosság, vidámság mint a funkció által is támasztott követelmény jellemzi a művet. A Zala megyei Hévízfürdőn a Tisztviselők házá-
nak bejáratát 1930-ban domborművel díszíti, mely kompozíciót plakett formájában is elkészítette a művész. [84] Architektonikus háttér előtt antik fürdőjelenet zajlik. Az alakok a klasszikus kompozíciós szabályok értelmében arányosan töltik ki a teret, változatos mozdulatokkal veszik körül az antik fürdőmedencét. Reményi legjelentősebb köztéri alkotása a Városligetben, 1934-ben felállított Arany János pad. [85] A művész, aki bár kisebb megbízatásokban részes volt, igazi, nagy lehetőséget sohasem kapott. Nagy ambícióval látott neki e monumentális feladathoz, mely az volt, hogy a pad magas középső hátfalát 3,5 m hosszú domborművel díszítse, Arany János költészetének alakjaival. A költő látomásaként megjelenő szereplők, a tizenkét figura az antik reliefek menétét elevenítik fel, azok patétikus hangját.

A második világháború előszele Reményit valamiféle apátiába sodorta. Az embert, akinek politikai, emberi hitvallása a humánumon, a szépségen alapult, az újabb és újabb igazságtalanságok, a háború kitörésétől fogva a barbárságok felháborították. [86] Tiltakozása passzív tiltakozás volt, a mindig is meglevő elefántesonttornyába most még jobban bezárkózott.

Tétlen magányában érte 1940-ben a zalaegerszegi Pénzügyi Igazgatóság épülete plasztikai díszének megbízatása. Két domborművet készített el: a Házipart és a Bányászatot. [87] Az előbbin a téglalakú mezőben négy figura jelképezi a háziipari tevékenységeket, a „Bányászat” című mélydomborművön három szereplővel fejezi ki e nehéz fizikai munkát. Az alakok mind háttal, a nézővel párhuzamos síkban, kiterített mozgással vannak ábrázolva. A domborművön bár csak ez a figurák által létrejött egy sík van, mégis a mű teljes térbelményt kelt. Reményi utolsó nagyplasztikai munkája a Farkasréti temetőben, 1943-ban felállított Ozoray-Schenker házaspár síremléke. [88] A nemes egyszerűséggel megmintázott térdelő férfialak a bánat és a megbékélés nyugodt, kiegyensúlyozott formákban való megjelenítése. Általában Reményi e korszakának nagyplasztikai alkotásairól elmondhatjuk, hogy a hildebrandi belső szerkezetre való architektonikus felépítési módot továbbra is megtartotta, és a nagy síkokba összefogott felületek egy további formai egyszerűsödést mutatnak. Hasonló fejlődést tapasztalhatunk kisebb méretű szobrain és ebben az időben igen kevés számú érmein is. (Procopius Béla szobra 1940.) [89]

Reményi életébe változást hozott az 1943-as esztendő, amikor júliusban Berán Lajos utódjául őt nevezték ki — minden további oktatási megbízásának megszüntetésével — a Pénzverde művészeti vezetőjévé. [90] Alig foglalja el új helyét, hátországi szolgálatra hívják be 1944-ben az akkor már nem fiatal művészt. A közvetlen munkától elszakadva ismét ceruzával, a rajz műfajában önti mondanivalóját formába. Az ekkor készült lapjai hangulati elemeket tolmácsolnak tájképi formában. Időnként a kiállításokra is beküld egy-egy alkotást, és amikor a kinevezését követően a figyelem ráirányul, munkásságát 1944-ben a Képzőművészeti Társulat kisplasztikai díjával illették. [91]

A Pénzverdében eltöltött évek 1948-ban, a személyi ellentétek következtében történt nyugdíjaztatásával záródnak. [92] Ez idő alatt a más irányú munka miatt, majd a minden érmészt érintő megrendelések hiánya következtében az éremkészítés még mindig háttérbe szorult. Reményi továbbra is a kisplasztikát művelte, de most a lehető legkisebb méretekben dolgozott. Szobrai 10–18 cm-esek, zömében ruhátlan női és férfialakok, melyek tulajdonképpen a harmincas évek elején készített aktok felelevenítése. Új motívumként az ülő, térdelő beállítások szerepelnek, annak variációit dolgozza fel a művész. (Ülő női akt 1950 körül.) [93] Jelentősebbek portréi, melyek még kisebb méretekben készülnek. Néha 2–3 cm-es fejekben valósítja meg modellje egyéniségének megragadását. Ilyenkor a formai redukálás a lényeges jegyek kiemelésének alapvető követelménye. (Önarché 1950 körül.) [94]



46. Dr. Horay Gusztáv. Hátlap. 1950



47. Dr. Szántó László. Hátlap. 1951

Reményi munkásságának utolsó periódusában, kb. az ötvenes évek elejétől az érmészet ismét a régi helyét foglalja el.[95] Az érmek mondanivalója az immár gazdag élettapasztalatokkal rendelkező művész véleménye a világról, a dolgokról, a művek az élet alapvető igazságairól szólnak. A kivitelben a már korábban alkalmazott lapos mintázás, a felszín finom kidolgozása még időnként megtalálható (Dr. Schedel Andor házassági évfordulójára 1948, Önarckép 1952.).[96] Ugyanakkor általánossá válik, hogy a természetelvűség megtartása mellett a tartalmi elemeket minimálisra csökkenti, és a művek formájukat tekintve is egy további egyszerűsítést mutatnak. A kompozíció zártsága erőteljes maradt, de

a mintázás plasztikusabb lesz, a felület tökéletesre való cizellálása megszűnik, azt darabosabbra, rusztikusabbra hagyja. (Bözsöki húgom, 1970.)[97]

A művész munkakedvének eredményeként a felszabadulás utáni közélet jeles alakjainak széles panorámája állt össze. Az orvosérmek új reneszánszukat élik, sorra kerülnek ki Reményi keze közül a gyógyítás apostolainak arcásai, melyek közül az egyik legkiválóbb Horay Gusztáv szemészprofesszor érme 1950-ből.[98] Az előlapon az érzéketesen megragadott, megnyerő portré, a reverszen átütő erejű kompozíció. A nőalak világtalan fér-



48. Dr. Hirschler Imre. Hátlap. 1962



49. Kodály Zoltán. Hátlap. 1952

fit vezet, és a jelenetet körirat egészíti ki, és segít elmélyíteni a kompozíció értelmezését: „Hogy látva lássanak”. Az érmen megjelenik a klasszikus reminiscenciák ötvöződése a redukált formai elemekkel. A jelképes alakok és jelenetek, az attribútumok teljes gazdagságban bontakoznak ki a hátlapokon. Az orvosérmeket még ma is az aesculapbot, a botra tekeredő kígyó jelzi, mely az orvosi hivatást szimbolizálja. (dr. Szántó László 1951.) [99] Különösen szellemes megoldásokban jelentkezik az illető orvos tudományszakának érzékeltetése. (dr. Hirschler Imre 1962.) [100] Visszatérő témaként a zenetörténet nagy alakjait ismételtelen megmintázza, az irodalom és a többi tudomány kiváló képviselői sorra megörökítésre kerülnek (Kodály Zoltán 1952, Lyka Károly 1955, Riesz Frigyes 1955, Oroszlán Zoltán 1961. stb.) [101]

Reményi művészetének a klasszikusok iránti tisztelete a felszabadulás utáni művészetben is megfér, sőt rangos helye van az érmeszek között, a Képcsarnok Vállalat 1963-as érem pályázatának III. díja is ezt jelzi. [102] A művész 1960-ban a Múcsarnok kamaratermében mutatta be munkásságát és 1972 januárjában 85. születésnapja alkalmából a Magyar Nemzeti Galéria kiállítással tisztelgett az idős mesternek. [103] Pogány Ö. Gábor megnyitóbeszédében találóan jellemezte művészetének etikáját: „Úgy dolgozik, mint ahogy egykoron a kódexszerző barátok, a serény illuminátorok éltek, megingathatatlan következetességgel teljesíti feladatait, megalkuvástalan hűséggel tesz eleget hivatásának.” [104]

L. Kovásznai Viktória

JEGYZETEK

- 1 Vö.: dr. Siklóssy László: A modern magyar éremművészet és művelői. Különlenyomat a Numizmatikai Közöny IX. kötetéből. Budapest, 1910. 14. és köv. l.; Lyka Károly: Szobrászatunk a századfordulón 1896–1914. Budapest, 1954. 63. és köv. l.
- 2 A művész munkásságára vonatkozó irodalom általános, összegező jellegű: Pogány Ö. Gábor: Reményi József életművéről. Művészet 1961. március; Herusch, Karl: Jozsef Reményi zum 80. Geburtstag. Der Münzen- und Medaillensammler Berichte. Wien 1966. 456–459. l.; Varannai Gyula: Reményi József 80 éves. Az Érem 1967. 433–435. l.; Csengeryné Nagy Zsuzsa: Reményi József. Művészet 1968. március; Pogány Ö. Gábor: Reményi József kiállítása a Nemzeti Galériában. Művészet 1972. április; dr. Herber, Otto: Navštěvu u Józsefa Reményiho. Medaile v Brně 1975. 2. szám 41–43. l.
- 3 Soós Gyula: Reményi József éremművészete. Numizmatikai Közöny. Budapest, 1962. 79. l.
- 4 Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola Évkönyve 1880–1930. Az intézet ötvenéves fennállása alkalmából. Szerk.: Helbing Ferenc. Budapest, 1930. 87. l.
- 5 Reményi József: Emlékeim a Telcs műteremről. Művészet 1970. január 15. l.; Reményi Gyula-plakett 1903. Bronz, öntött, 137×132 mm. Magyar Nemzeti Múzeum tul.
- 6 A jelen tanulmány megírását a művész érmészeti tevékenységének alapos számbavétele előzte meg, vö.: L. Kovásznai Viktória: Reményi József éremművészete. 1903–1974. Leírókatológus. Budapest, 1975. (Kéziratban.); A művész szülei 1906. Bronz, öntött, 94 mm. Magyar Nemzeti Galéria (továbbiakban MNG) tul.; Reményi Gyula 1907. Bronz, öntött, 127 mm. MNG tul.
- 7 Vö.: Babelon, Jean: La Médaille en France. Paris 1948. 109. és köv. l.
- 8 Magyar Iparművészet 1906. 311. l.; Reprodukálva u. o.
- 9 Építő Ipar 1905. december 3. 405. l.; Reményi József szobrászművész gyűjteményes kiállítása a Múcsarnok Kamaratermében. Budapest, 1960. 3. l.; Reményi József: i. m. 16. l.
- 10 A pályázaton az első díjat nem adták ki, a második helyezett 150 korona jutalmat kapott. Művészet 1907. 198. l.; Magyar Iparművészet 1907. 166. l.
- 11 Kalotaszeg-plakett 1908. Ezüst, vert, 71×48 mm MNG tul. Vö.: Schulek Alfréd dr.: Jelentés az Éremkedvelők Egyesületének első 25 évi működéséről. Budapest, 1930. 7. l.; Gosztonyi József: Az Éremkedvelők Egyesülete. Az Érem 1973. 2. sz. 79. l.
- 12 Nemzeti Szalon jubiláris érme-plakett 1908. Ezüst, vert 49×66 mm. MNG tul. Reprodukálva: Telcs Ede és tanítványai kiállítása katalógus MNG. Budapest, 1974. 56. l.
- 13 Reményi József: i. m. 16. l.
- 14 A kérdésre vonatkozóan többek között lásd: Platte, Hans: Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Hamburg 1957.; Seling, Helmut Hrsg.: Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert. Heidelberg–München 1959.; Pevsner, Nicolaus: Pioneers of Modern Design. Horwich 1960.; Schmutzler, Robert: Art Nouveau–Jugendstil. Stuttgart 1962.; Hofstätter, Hans H.: Gesichte der Europäischen Jugendstilwerke. Köln 1963.; Rheims, Maurice: The age of Art Nouveau. London 1970.; Németh Lajos: A XX. század művészete. A historizmustól a szecesszióig. Budapest, 1974.
- 15 Vö.: Bernhardt, Max dr.: Die Münchener Medaillenkunst der Gegenwart. München und Berlin, 1917. 11. l.
- 16 Heilmeyer, Alexander: Adolf Hildebrand, Bielefeld und Leipzig 1902.
- 17 Hildebrand, Adolf v.: Das Problem der Form in der bilden den Kunst. Strassburg 1913. (magyarul: Budapest, 1910.)
- 18 Vö. Bernáth Mária: A szecesszió művészetének kialakulása és jellemzői az Osztrák–Magyar Monarchiában. Helikon 1969. 1. sz. 72. l.
- 19 Megéneklése a szépségnek 1916. Bronz, öntött, negatívba véssett, 67 mm. A művész tul.

- 20 Egy merész lépés (Sakkozók) 1916. Bronz, öntött, negatívba véssett, 60×83 mm. A művész tul.
- 21 Telcs Ede felépülésének emlékére 1917. Bronz, öntött, negatívba véssett, 93 mm. MNG tul.
- 22 Kende Imre és Gönczy Erzsike házasságára. 1919. Bronz, öntött, negatívba véssett, 102 mm. A művész tul.
- 23 Örkényi István és Pataky Piri házasságára 1919. Ezüst, öntött, negatívba véssett, 73 mm. A művész tul.
- 24 Szerelmespár Ámorral 1913. Bronz, öntött, negatívba véssett, 77 mm. MNG tul.
- 25 Dr. Mészáros András 1910. Bronz, öntött, 156 mm. Orvostudományi Egyetem Könyvtára, Budapest tul.
- 26 Halmi Miklósné 1911. Bronz, öntött, 290 mm. MNG tul.
- 27 Áldozás-plakett 1913. Bronz, öntött, 128×126 mm. MNG tul.
- 28 Álom-plakett 1913. Bronz, öntött, 128×130 mm. MNG tul.
- 29 Reprodukálva: Magyar Iparművészet 1907. 210. l.
- 30 Korabeli fotó a művész tul.
- 31 Korabeli fotó a művész tul.
- 32 Reményi József szobrászművész gyűjteményes kiállítása a Múcsarnok kamaratermében. i. m. 3. l.
- 33 Lappang. Reprodukálva: Magyar Iparművészet 1913. 85. l.
- 34 Súlydobó 1912. Bronz, 26 cm. MNG tul.
- 35 Flóra 1913. Lappang. Reprodukálva: 1913–14. évi Téli Kiállítás. Múcsarnok Budapest, 1913.; Faun és Nimfa 1913. Fa, 35 cm. dr. Toldy-Schedel Emil tul.
- 36 A művész az Erzsébet királyné pályázaton Greff Lajossal közösen pályázott és III. díjat nyertek. Művészet 1913. 206. Reprodukálva: uo. 229. l.; Reményi József: i. m. 16. l.; Csókássy István: A mű és alkotói, Budapest, 1933. 29. l.; Magyar Iparművészet 1925. 20. l. Grafikai Szemle 1914. 63. l.
- 37 Művészet 1911. 353. l.
- 38 Aurora 1913. Ezüst, vert, 70 mm. MNG tul. Reprodukálva: Az Érem 1973. 1. szám 32. l.; Kötözés – plakett 1916. Hadifém, vert, 70×90 mm. MNG tul. Reprodukálva: Az Érem 1973. 1. szám 32. l.; vö.: Schulek Alfréd i. m. 7. l.; Gosztonyi József i. m. Az Érem 1973. 2. szám 79. l.
- 39 L. Kovásznai Viktória: Reményi József gyűjteményes kiállítása. Katalógus előszó. MNG Budapest 1972.
- 40 A művész orvosi vonatkozású érmeinek 1959-ig teljes felsorolását dr. Varannai Gyula: Magyar orvosok emlékéiről. Különlenyomat az Országos Orvostörténeti Könyvtár Közleményei 12. számából. Budapest, 1959. 46–120. l. katalógus adja.
- 41 Dr. Neuwirth Nándor-plakett 1917. Bronz, öntött, 147×120 mm. Semmelweis Orvostörténeti Múzeum tul.; dr. Frigyesi József 1917. Bronz, öntött, 135 mm. Semmelweis Orvostörténeti Múzeum tul.
- 42 A Mária Kongregáció hadikórháznak . . . 1916. Bronz, öntött, 214 mm. A művész tul.
- 43 Vö.: Varannai Gyula: Semmelweis' Denkmünzen und Plaketten in Ungarn. Orvostörténeti Közlemények 46–47. kötet. Budapest, 1968. 140. és köv. l.
- 44 Semmelweis Ignác Fülöp 1918. Bronz, vert, 70 mm. MNG tul.; Semmelweis Ignác Fülöp-változat 1918. Bronz, vert, 70 mm. MNG tul.
- 45 Semmelweis emlékérem 1918. Bronz, öntött, 100 mm. Orvostörténeti Egyetem Könyvtára. Budapest tul.
- 46 Ugart szántott a nagy megvető . . . 1918. Bronz, öntött, negatívba véssett, 100 mm. Varannai Gyula gyűjt.
- 47 Németh Lajos: A Magyar Tanácsköztársaság képzőművészeti élete. Budapest, 1960. 88. és köv. l. Az 1919-es művészeti élet eredményeinek és Reményi kinevezésének kommentárja: Margittay Ernő: Vörös művészet politika. Magyar Iparművészet 1919. 52. l. A Tanácskormány Művészeti és múzeumi direktóriuma a Szépművészeti Múzeum gyűjteményébe érmelet vásárolt a művésztől.

A Szépművészeti Múzeum 1906–1956. szerk.: Pogány Ö. Gábor és Bacher Béla, Budapest 1956. 198. l.

48 A művész Doležel Laura Izabellával 1919. augusztus 17-én a Zala megyei Pácsán kötött házasságot.

49 Kiállításának visszhangja: Nyugat 1922. 1486. l.; Az Újság 1922. december 3.; Műbarát 1922. 247. l.; Népszava 1922. december 12.; Magyarország 1922. december 3.

50 Csányi Károly: Budapesti Gyűjtők és Művészek Érem- és plakettkiállítása. Budapest, 1924.

51 1923-ból 62 db, 1924-ből 50 db, 1925-ből 31 db, 1926-ból 34 db bronzba öntött érem ismeretes, ezekhez jönnek még a változatok, a kiöntetlen gipsz érmek. Kritikával kell fogadnunk a Magyar Iparművészet 1925. évi számában megjelent ismertetést (20. l.), mely szerint a művész vésője alól 1924-ben 150 új érem került ki.

52 A művész közlése szerint.

53 Csókássy István i. m. 29. l.; Szinyei Merse Pál Társaság által díjazott művészek kiállítása. Nemzeti Szalon, Budapest, 1925. 7. l.

54 Gondviselés 1920. Bronz, öntött, negatívba vésett, 75×50 mm. Szász Tamás tul.; Hamvas Béla 1924. Bronz, öntött, hátlap negatívba vésett, 62 mm. MNG tul.

55 A kritikus 1923. Bronz, öntött, negatívba vésett, 60 mm. A művész tul.

56 Menekülő Zsuzsanna – plakett 1921. Bronz, öntött, 90×110 mm. MNG tul. Reprodukálva: Reményi József gyűjteményes kiállítása MNG 1972. i. m.; Sámson és Delila-plakett 1921. Bronz, öntött, 84×90 mm. A művész tul. Reprodukálva: Művészet 1972. április 31. l.; Vízio-plakett 1924. Bronz, öntött, 180×280 mm. A művész tul.

57 Öltözködő nő – plakett 1921. Bronz, öntött, 112×90 mm. MNG tul.

58 Incselkedés – plakett 1921. Bronz, öntött, 88×107 mm. A művész tul.

59 Kontha Sándor: A politikai ideológiai áramlatok hatása. (Különös tekintettel a szobrászatra.) Művészettörténeti Értesítő 1973. 2. szám 113. és köv. l.; Pogány Ö. Gábor: A Horthy korszak hivatalos magyar művészetpolitikájáról. Művészettörténeti Értesítő i. m. 124. és köv. l. – Mindkét tanulmány az 1972 novemberében tartott „Magyar képzőművészet a két világháború között” című konferencia hangzott el.

60 Jókai Mór 1925. Bronz, öntött, 72 mm. MNG tul.; Térey Gábor 1924. Bronz, öntött, hátlap negatívba vésett, 60 mm. MNG tul.

61 A berlini Magyar Kollégium érme (Bethlen Gábor tudósai körében) 1924. Bronz, öntött, 70 mm. MNG tul.

62 Apáczai Csere János 1925. Bronz, öntött, 75 mm. Petőfi Irodalmi Múzeum tul.

63 dr. Wenhardt János 1927. Bronz, vert, 60 mm. MNG tul.; Venus születése – Danaidák 1927. Bronz, vert, 65 mm. MNG tul. Reprodukálva: Az Érem 1973. i. m. 35. l. vö.: Schulek Alfréd dr. i. m. 7. l.; Gosztonyi József i. m. Az Érem 1973. 2. szám 79. l.

64 Vö.: Varannai Gyula: Asklepios in Hungarian Medallie Art. Orvostörténeti Közlemények 64 – 65. kötet. Budapest, 1972. 137. l. magyarul: Varannai Gyula: Aszklepiosz és a kígyó a magyar orvosérmeken. Magyar Numizmatikai Társulat Évkönyve. Budapest, 1971. 16. l.

65 Mallász Gitta 1920-as évek. Papír, ceruza, 320×240 mm. A művész tul.

66 A MAPE kiállításain jelentős anyaggal szerepelt 1926. és 1927. években.

67 Budapesti Hírlap 1928. január 20.; Magyarország 1928. január 20.; Helbing Ferenc i. m. 78. l.

68 Soós Gyula: Ferenczy Béni újabb emlékérméi. Művészet 1964. szeptember 31. l.

69 Országos Dalosverseny 1928. Bronz, vert, 80 mm. MNG tul. Reprodukálva: Magyar Művészet 1930. 655. l.; Országos Magyar Bábaegyesület 1929. Bronz, vert, 50 mm. MNG tul. Reprodukálva: Lajos Huszár és Béla v. Procopius: Medaillen- und Plakettenkunst in Ungarn. Budapest, 1932. XLVII. tábla.; Magyar Lovassport Egyesületek 1936. Bronz, vert, 80 mm. A művész tul. Reprodukálva: Ungarische Rundschau 1961. 2. szám; Magyar Orvosok Tudományos Egyesületeinek Szövetsége 1936. Bronz, öntött, 180 mm. Semmelweis Orvostörténeti Múzeum tul.

70 Dr. Faludi Géza 1926. Bronz, öntött, 73 mm. Varannai Gyula gyűjt.; dr. Preisz Hugó 1935. Bronz, öntött, 84 mm. MNG. tul. Reprodukálva: Orvosi Hetilap (Horus) 1975. 807. l.

71 Varannai Gyula: Magyar Orvosok emlékérméi i. m. 65. és köv. l.

72 A művész zenei vonatkozású érmeinek hozzávetőlegesen teljes áttekintését nyújtja 1965-ig Niggel, Paul: Musiker Medaillen.

Hofheim–Tanus 1965. kötete. Beethovenre vonatkozó érmekről lásd: Niggel, Paul: Beethoven Medaillen. Der Münzer- und Medaillensammler Berichte. Wien 1970. 872–876. l.

73 Beethoven halálának századik évfordulójára 1927. Bronz, vert, 60 mm. MNG tul. Reprodukálva: Magyar Művészet 1800–1945-i szerk.: Zádor Anna. Budapest, 1962. 405. l.; Beethoven főiskola, díj 1927. Bronz, öntött, 80 mm. MNG tul.; Zongoraművészek Nemzetközi Liszt Ferenc versenye 1933. Bronz, vert, 70 mm. MNG tul.

74 A művész többek között a következőket mintázta meg: Ady Endre, Bartók Béla, Basilides Mária, Beke Manó, Dohnányi Ernő, Heim Pál dr., Herman Lipót, Kner Izidor, Kodály Zoltán, Korányi Sándor dr., Miklós Andor, Petrovics Elek, Telcs Ede.

75 Szent István 1938. Bronz, vert, 70 mm. MNG tul. Reprodukálva: Az Érem 1973. 2. szám 77. l. Vö. Gosztonyi József i. m. Az Érem 1973. 2. szám 76. és köv. l.

76 Magyar Iparművészet 1938. 178. l.

77 D. Jolán 1928. Bronz, 15 cm. dr. Schedel Andorné tul.; Reményi Gyula 1920-as évek vége. Bronz, 7 cm. MNG tul.

78 András hét éves korában 1929. Bronz, 13 cm. A művész tul.

79 Napsugár 1929. Bronz, 28 cm. dr. Schedel Andorné tul.

80 Haját szárító nő akt 1932. Bronz, 15 cm. A művész tul.

81 Nemzeti Újság 1933. január 20.; Magyar Hírlap 1933. január 20.

82 Korabeli fotó a művész tul.

83 Lības fiú (szökőkút figura) 1929. Bronz, 31 cm. A művész tul.

84 Tisztviselők háza, Hévízfürdő – plakett 1930. Bronz, öntött, 100×140 cm. A művész tul.

85 Arany János pad – dombormű 1934. Haraszi kő. Városligetben felállítva, a II. világháborúban elpusztult. Vö. Ljéber Endre: Budapest szobrai és emléktáblái. Budapest, 1934. 442. l.; Bajó Gyula: Budapest újabbszobrászata. Budapest, 1942. 69. l. A művész közterületen álló műveit megadja: Medvey Lajos–Csányi Károly: Vezető Budapest szobrai megtekintéséhez, Budapest, 1939. 130. l.

86 L. Kovásznai Viktória: Reményi József gyűjteményes kiállítása i. m.

87 Háziipar és Bányászat – dombormű 1940. Haraszi kő. Zalaegerszeg. Reprodukálva: Tér és forma 1940. 55–56. l.

88 Ozoray-Schenker házaspár síremléke 1943. Haraszi kő. 90 cm. Budapest, Farkasréti temető 17. parcella.

89 Dr. Procopius Béla 1940. Bronz, 9 cm. A művész tul.

90 Nemzeti Újság 1943. július 4.

91 A Képzőművészeti Társulat kispasztikai díját Női arcmaszobrára kapta, mely lappang. Reprodukálva: Magyar Erő 1944. április 21.; Magyarország 1944. április 15.

92 A művész pénzverdei munkássága során ő készítette a váltópénzek (10, 20, 50 fillér és 1 forint) terveit. Lásd: Reményi József szobrászművész gyűjteményes kiállítása a Múcsarnok kamaratermében i. m. 4. l.

93 Ülő női akt 1950 körül. Terrakotta, 13,5 cm. A művész tul.

94 Ónarckép 1950 körül. Bronz, 3,5 cm. A művész tul.

95 Vö. Soós Gyula: Az utóbbi évtized magyar éremművészete (1945–1955) Numizmatikai Közöny Budapest 1957–58. 44. l.

96 Dr. Schedel Andor házassági évfordulójára 1948. Bronz, öntött, 106 mm. dr. Schedel Andorné tul.; Ónarckép 1952. Bronz, öntött, 140 mm. A művész tul.

97 Bőzsi hugom 1970. Bronz, öntött, 85 mm. A művész tul.

98 Dr. Horay Gusztáv 1950. Bronz, öntött 86 mm. MNG tul.

99 Dr. Szántó László 1951. Bronz, öntött, 87 mm. Varannai Gyula gyűjt.

100 Dr. Hirschler Imre 1962. Bronz, öntött, 85 mm. A művész tul.

101 Kodály Zoltán 1952. Bronz, öntött, 98 mm. MNG tul.; Lyka Károly 1955. Bronz, öntött, 93 mm. MNG tul. Reprodukálva: Művészet 1969. február 1. l.; Riesz Frigyes 1955. Bronz, öntött, 100 mm. A művész tul. Reprodukálva: Reményi József gyűjteményes kiállítása MNG 1972. i. m.; Oroszlán Zoltán 1961. Bronz, öntött, 72 mm. dr. Oroszlán Zoltánné tul. Reprodukálva: Művészet 1961. június 1. l.

102 Magyar Nemzet 1963. július 31.

103 Reményi József szobrászművész gyűjteményes kiállítása a Múcsarnok kamaratermében i. m.; L. Kovásznai Viktória: Reményi József gyűjteményes kiállítása i. m. Az utóbbi kiállítás visszhangja: Népszabadság 1972. február 11.; Magyar Nemzet 1972. február 5. A művész munkásságát a Magyar Értani Társulat emlékérmével tüntette ki. Magyar Nemzet 1962. március 28.

104 Művészet 1972. április 30. l.

Einer der bedeutendsten Vertreter der ungarischen Medaillenkunst vom europäischen Range des 20. Jahrhunderts ist József Reményi, neben Fülöp Ö. Beck, Ede Telcs, Lajos Berán.

Sein künstlerisches Schaffen beginnt in den ersten Jahren des Jahrhunderts und illustriert die wichtigsten Stationen in der Entwicklung der modernen ungarischen Medaillenkunst. Außerdem hat der Künstler auch auf anderen Gebieten der Plastik gearbeitet.

Er hat sich schon früh von dem Einfluß der französischen Medaillenkunst (Chaplain, Charpentier, Roty) befreit und hat sich in München als Schüler von Georg Roemer mit den künstlerischen Gedanken von Hildebrand vertraut gemacht, seine Werke sind streng konstruiert, die Flächen sorgfältig bearbeitet, wie bei Hildebrand. Er lernt auch die Technik des Reissens ins Negative im Stahl kennen, die neue Ausdrucksmöglichkeiten geboten hat, auch deshalb folgen seine Plastiken und Medaillen den Linienrythmus des Jugendstils. Zwischen den Weltkriegen haben sich seine Kompositionen weiter vereinfacht, sind kompakter geworden und mit ihrer klaren Tektonik und fein herausgearbeiteten Details ähneln der Formenwelt der Renaissance. Die

klassische Formensprache charakterisiert jederzeit sein oeuvre.

Er ist ein sehr fruchtbarer Künstler und hat Medaillen der bedeutenden Persönlichkeiten der europäischen Kultur und des ungarischen wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Lebens des Jahrhunderts geschnitten. Besonders bedeutend sind seine Medaillen von Ärzten und Musikern, die mit reich komponierten szenischen Rückseiten geschaffen wurden, wie man es auch bei anderen Werken von ihm vorfindet.

Er hat auch auf dem Gebiete der Rundplastik monumentale Aufgaben gelöst, obwohl er am liebsten Kleinplastiken machte, die er nach dem zweiten Weltkrieg ganz auf Miniaturgröße verkleinerte, die nur durch eine Reduktion der Formen ausgeführt werden konnte.

1928 wurde er Professor an der Hochschule für Angewandte Kunst und ist nach 1943 für einige Jahre der künstlerische Leiter des Münzhauses geworden. Infolge diesen wichtigen Aufgaben und seiner künstlerischen Tätigkeit ist Reményi ein bedeutender Vertreter der modernen ungarischen Medaillenkunst.

Viktoria Kovácsnai

BARKÓCZY FERENC ÉRSEK ESZTERGOMI ÉPÍTKEZÉSE

1543. aug. 10-én, amikor II. Szulejmán szultán kétheti ostrom után bevonult Esztergom várába, már megkezdődött a Várhegy épületeinek pusztulása. A vár keleti előterében állott kanonoki házakat maga a várórség rombolta le, nehogy fedezékül szolgáljanak a támadóknak, az ostrom során pedig már a székesegyház is súlyos sérülést szenvedett. Az ezt követő másfél évszázad alatt az ismétlődő ostromok — különösen az 1594. évi —, valamint a török őrség gondatlansága, nemegyszer vandalizmusa, sietteték a pusztulást. Az 1683. évi felszabaduláskor már csak a Bakócz-kápolna volt többé-kevésbé használható állapotban, a székesegyház többi része azonban már rom volt. A nyugati részén még a boltozat indulásáig magasodó falak is állottak ugyan, de az egykori szentély helyén vastag törmelékréteg borította az alapfalakat (1. kép).

Az 1683. október 9-i párkányi diadal gyümölcseként október 28-án Esztergom felszabadult a török uralom alól. A felszabadulás azonban még nem nyitotta meg a hazatérés útját az érsekség és a káptalan számára. A várat ugyanis — ősi otthonukat — a császári katonaság vette birtokába.

Az 1691. február 1-én az udvari kamara és Széchenyi György érsek között megkötött szerződés visszaadta ugyan az érseknek az esztergomi és az érsekújvári várat tartozékaikkal együtt, de azzal a megszorítással, hogy magukban a várakban továbbra is bent marad a katonaság mindaddig, amíg az ország további területének felszabadításával lehetséges lesz a várórségnek távolabb fekvő várakba való áthelyezése. A bécsi haditanács azonban szívosán ragaszkodott az esztergomi vár használatához még akkor is, amikor már az Al-Dunánál járt a felszabadító sereg. Az 1723. és 1751. évi országgyűlések sürgették az érsekségnek Esztergomba való visszatérését, de a haditanács az országgyűlés határozatát is

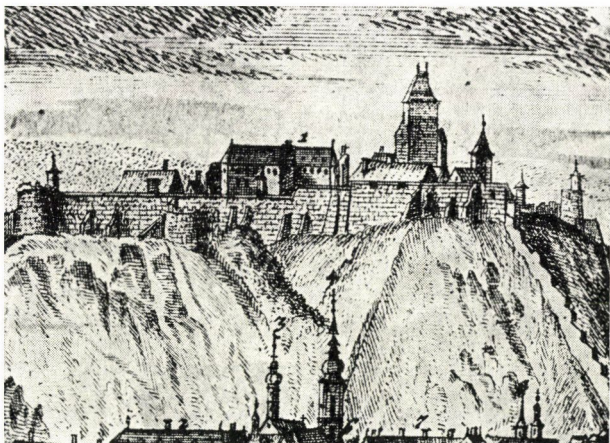
figyelman kívül hagyta. Végre is Barkóczy Ferenc érseki kinevezésekor sor került az esztergomi vár kiürítésére.

Barkóczy Ferenc egri püspököt 1761 májusában nevezte ki Mária Terézia királynő a Csáky Miklós érsek halála óta (1757) üresen álló esztergomi érseki székre. Beiktatása ugyanez év szeptember 27-én ment végbe Nagyszombatban, az egyházmegye ideiglenes székesegyházul szolgáló Szt. Miklós-templomban. Egy héttel korábban azonban Barkóczy Esztergomba jött és a középkori székesegyház romjai között, a Bakócz-kápolnában vette át az érseki palliumot Migazzi Kristóf bécsi érsek kezéből, Batthyány Lajos nádornak, hét érseknek és püspöknek, tizennyolc főispánnak és számos más, országos tisztséget viselőnek jelenlétében — jelezni kívánva ezzel, hogy elérkezett az érsekség hazatérésének ideje. Erről szolt az ünnepi szónok: „Az egész ország örül, szerencsét kíván Neked és saját magának, midőn ezzel a szép és bölcs cselekedetteddel biztos zálogát kapja annak, hogy az egyházkormányzásnak ezt a kiváló és híres székhelyét régi fényébe és dicsőségébe visszaállítod.” [1]

A királynő részéről már eleve elhatározott volt a vár kiürítése. Csak a forma kedvéért történt, hogy Barkóczy október 10-én külön folyamodványban kérte a királynőtől a vár kiürítését. Mária Terézia az október 15-én kelt leiratában értesítette a vármegyéket, hogy örömmel teljesítette Barkóczy kérését és parancsot adott, hogy a katonaság minden hadi felszereléssel együtt hagyja el az esztergomi várat.

A haditanács azonban még az utolsó pillanatban is követeléssel állott elő. Azt kívánta ugyanis, hogy Barkóczy írásban kötelezze magát és érsek-utódait, hogy a vár külső védőműveit épségben tartja és ellenséges támadás esetén a császári csapatokat a várba befogadja. 1761. december 15-én Barkóczy aláírta a kívánt kötelezvényt, mire a katonaság 1762. január közepén elhagyta a vár területét. [2]

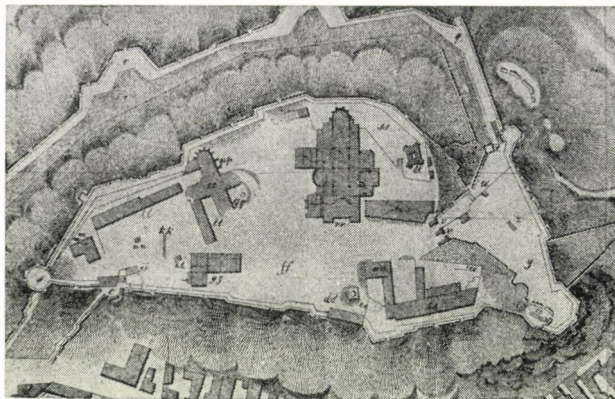
Ezzel lehetővé vált, hogy Barkóczy hozzáfoghasson a maga elé tűzött nagy feladatnak, „a mi új Jeruzsálemünk” felépítésének megvalósításához. Nemcsak a székesegyházat kellett újjáépítenie, amelynek maradványai a felszabadulás óta is tovább romlottak és szabad prédául kínálkoztak a kincskeresőknek, hanem a székesegyházhoz kapcsolódó nagyszabású együttes keretében korszerű otthont is kívánt teremteni az érsekség és intézményei, valamint a káptalan számára (2. kép).



1. Az esztergomi vár az 1730-as években. (Részlet Friedrich Bernhard Werner metszetéből)

Egri püspökségének éveit (1745–1761) Barkóczy megmutatta, hogy szeret is és tud is építkezni. Egerben Matthias Gerl [3] (1712–1765) volt az építész, az esztergomi tervek elkészítését viszont Franz Anton Hillebrandt-ra, (1719–1797) a magyar kamara főépítészére [4] bízta, de a vár területének felmérésénél Isidoro Canevale (1730–1786) [5] munkásságát is igénybe vette.

Az érsekség esztergomi uradalmának, illetőleg a pozsonyi „cassa generalis”-nak fennmaradt számadásai [6] alapján az alábbiakban ismertetjük a Barkóczy és Hillebrandt között 1762. február elejétől Barkóczy halá-



2. A vár helyszínrajza a Barkóczy-féle építkezés megkezdése előtti időből. (Mathes — I. tábla) Az ff-fel jelölt területen a talajszintet már Barkóczy idejében kb. 4 méterrel leszállították.

láig (1765. június 18.) fennállott kapcsolat főbb adatait. Elöljáróban megjegyezzük, hogy ez a közel négy évnvi idő a javadalmazás tekintetében két szakaszra oszlik, az 1763. június 1. előtti és az azt követő időre. Az első szakaszban Hillebrandt 3 forint napidíjt kapott az érsek megbízásában eltöltött napokra, továbbá megtérítették kiadásait, és ezen felül 200 holland dukát (825 forint) tiszteletdíjat[7] is kapott az első tervsorozat átadásakor. 1763. június 1-től kezdve negyedévi 250 forint fizetés illette meg őt és ezen felül továbbra is megkapta kiadásainak megtérítését.

A Hillebrandt által felszámított legkorábbi készkiadás az 1762. február 2-án felmerült postaköltség.

1762. március 19-től 28-ig (az oda- és visszautazást is beszámítva) 9 napot töltött Esztergomban a vár térségének megsejmlésével és felmérésével. „Wegen Durchsuchung des Platzes der Föstung und Abwegung sothaner” — írja Hillebrandt a 27 forintnyi napidíjról szóló nyugtájában. A később mondandókra figyelemmel megemlítjük, hogy az ugyanennek a kiküldetésnek alkalmával felmerült 45 forint 13 krajcár utazási és élelmezési költség elkönyvelésekor a számadó tisztt megjegyezte, hogy ez a kiadás a francia építész — vagyis Canevale — rajzának felülvizsgálása alkalmával merült fel. („Domino Hillebrand Strigonium exmisso fine examinis delineati per Gallicum architectum plani titulo sumptuum.”)

Az előbbi kiküldetést követően, de dátum megjelölése nélkül számít fel Hillebrandt napidíját arra az 5 napra, amelyeken Bécsben, az esztergomi felmérés rajzának elkészítésével foglalkozott. („In Wienn die Abwegung und Plan von Grän verfertigt.”)

Április 10-én ennek a rajznak és az azzal kapcsolatos jelentésnek Bécsből Pozsonyba küldésével felmerült postaköltséget és a becsomagoláshoz szükséges láda asztalos-költségét számítja fel.

Június 14-től 6 napot tölt el Esztergomban a káptalani házak helyének kitűzésével és néhány templomterv felvázolásával.

Július 30-án 4 párizsi és 2 római templom rajzát küldi Bécsből Pozsonyba, melyeknek elkészítéséért 17 forintot fizetett a másolóknak.

Szeptember 10-től ismét 3 napot tölt esztergomi kiküldetésben, de a kiküldetés célját nem jelöli meg.

1763. március 10-én, Pozsonyban személyesen adja át Barkóczynak az esztergomi terveket, melyekért március 15-én 200 holland dukátot vesz fel.

Július 28-án a szeminárium épületének rajzát küldi el Esztergomba Rössel Ferdinand építési felügyelőnek.

1764-ben — a hónap és a nap megjelölése nélkül — 38 rajzlapnak vászonra való hűzésával felmerült költséget számítja fel, amelyhez 50 rőf vásznat használt el a könyvkötő. Az anyagköltség és a munkadíj (a piros se-lyem tokkal együtt) 31 forint 22 krajcárt tett ki.[8]

1764. december 10-én a Bécsből Pozsonyba való utazás költségét számítja fel a „Baucomission”-nak az érsek és a kamaraelnök részvételével tartott tanácskozására.

1765. április 28-án Süttőre utazott a márványfaragás munkájának ellenőrzésére („wegen Untersuchung der Marmor-Arbeith”).

A nagyszámú többi tétel túlnyomórészt a Török Ferenc érseki pénztárossal,[9] Rössel Ferdinand építési felügyelővel,[10] Straumann József építési írnokkal[11] és Oratsek Ignác kőművesmesterrel[12] folytatott levelezés postaköltsége.

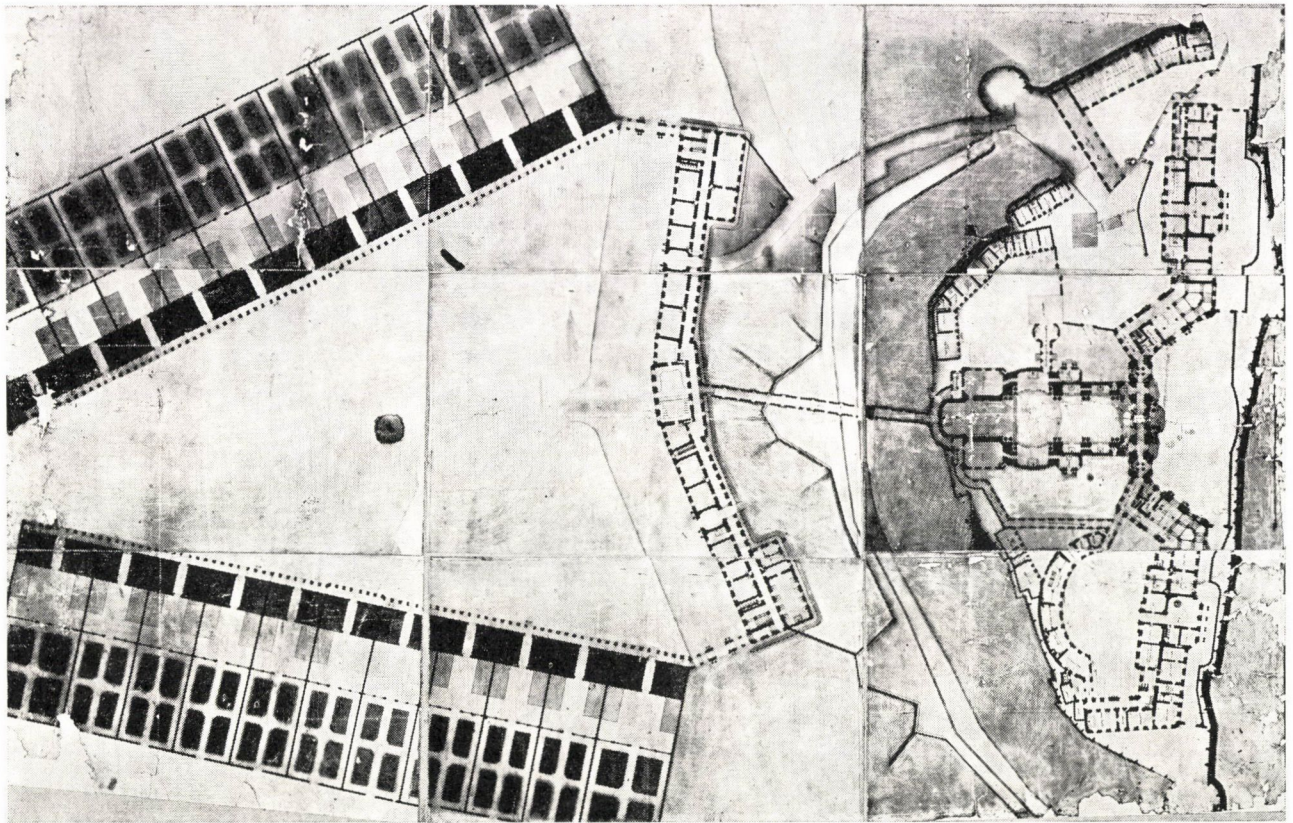
A Hillebrandt tevékenységére vonatkozó adatoknak ezzel a bőségevel szemben Canevale szerepét illetően csak egyetlen — 1762 januárjában történt — kifizetés számadási okmánya és a Bakócz-kápolnáról 1761. évben készített néhány rajz[13] maradt reánk.

A számadási okmány nem egyéb, mint Richwaldszky György kanonoknak[14] Török Ferenchez írt keltezetlen levele, melyben Barkóczy meghagyásából arra utasítja Törököt, hogy „szíveskedjék mielőbb, ha lehetséges, még ma, Bécsbe, Stieber Mátyás kereskedő úrnak 40, azaz negyven aranyat átküldeni azzal a megbízással, hogy keresse meg az általa ismert Canevale építész, aki rajz készítése végett Esztergomba volt kiküldve, és adja át neki a pénzt az utazással felmerült kiadásainak megtérítésére, valamint avégett, hogy időközben ebből az összegből gondoskodhassék felesége megélhetéséről, ő maga pedig az említett rajzzal együtt mielőbb jöjjön Pozsonyba.”[15] Az 1762. január havi számadás 28. tétele szerint Török Ferenc a 40 hollandi arany értékének megfelelő 165 forintot Stieber Mátyás közvetítésével Canevalenak kifizette. Canevale esztergomi kiküldetésének tehát ezt megelőzően, valószínűleg 1761. év végén kellett történnie.

Hillebrandt felszámítását véve alapul, Canevale esztergomi kiküldetésével felmerült napidíj és fuvar költség összege megközelítheti a 65 forintot és így a munkadíjra mindössze 100 forint jutna, ez pedig rendkívül csekély díjazás lenne, ha a „planum”-on nem csupán felvételi rajzot, hanem egy nagyszabású építkezés tervét kellene értenünk. Ez utóbbit azonban már a Canevale rendelkezésre állott idő rövidsége is valószínűtlenné teszi. Ezért szorítottuk Canevale tevékenységét már fentebb is az építési terület műszaki felvételezésére.

Felmerül azonban a kérdés, miért volt szükség Canevale közreműködésére? Valószínűnek tartjuk, hogy Hillebrandt vagy a kamarai építkezések körüli hivatali elfoglaltsága miatt, vagy egyéb okból nem kezdhett nyomban munkához, Barkóczy viszont sürgette az előkészületek mielőbbi megkezdését, ezért került sor — talán éppen Hillebrandt javaslatára — Canevale kiküldetésére.[16] és [17]

Barkóczy és Esterházy Ferenc kancellár 1763. márciusi levélváltásából[18] értesülünk arról, hogy az erődítmények fenntartásának kötelezettsége igen megnehezítette a tervekészítés munkáját, ezért Barkóczy mentesülni igyekezett e korlátozás alól, de egyelőre eredmény nélkül. Csak 1763. március 10-én, éppen az erődítmények megtartásával készült terv átadása alkalmával közölte Hillebrandt Barkóczival azt az értesülését, hogy a királynő végül is hajlandó feloldani ezt a kötelezettséget. Barkóczy így ír erről Esterháznak az 1763. március 11-én, Pozsonyban keltezett levelében: „Tegnap eljött hozzám Hillebrandt, az én építésem, az esztergomi épületek rajzával — ugyanaz, aki a pozsonyi vár javítási munkáját is vezeti — és őfelsége legkegyelmesebb kijelentéséből meghozta nekem azt az örömet, azt az óhajta várt hírt, hogy figyelem nélkül az esztergomi vár erődítéseire, szabadon építem fel az épületeket, amelyeknek építését tervezem, úgy, amint azoknak egymáshoz való kapcsolata és céljuknak megfelelő kényelmes használhatósága azt megkívánja. Nem tudom eléggé kifejezni örömömet, amelyet őfelségének az én Esztergomom iránt való ez a jóságos megértése és szándékaim iránti kegyes engedékenysége okozott nekem. Ezáltal ugyanis megszabadulok a legkínzóbb gondtól, aggodástól és nyugtalanságtól. Ha ezek nem nehezettek volna reám



3. Hillebrandt-nak első, a várfalak megtartásával készített terve. (A Hartmann-féle másolat)

eddig munkámban, az esztergomi épületeknek nem csekély része megvalósult volna már, nemcsak elgondolásban, hanem alapjaiban is." A királynő döntésével szemben a haditanács ismét akadékoskodni próbált, de 1763. augusztus 31-én Barkóczy mégis visszakapta az érvénytelenített kötelezvényt.[19] Ez a fordulat új tervek készítését tette szükségessé, amelyek — a fennmaradt két lap keltezése szerint — 1764. év február–november hónapjaiban készültek el.

*

Hillebrandt terveinek viszontagságos sors jutott osztályrészül, melynek során túlnyomó részük elveszett. A Barkóczy halála után felvett hagyatéki leltár[20] a pozsonyi külső palota könyvtárában talált rajzok között az alábbi esztergomi vonatkozású rajzokat sorolja fel:[21]

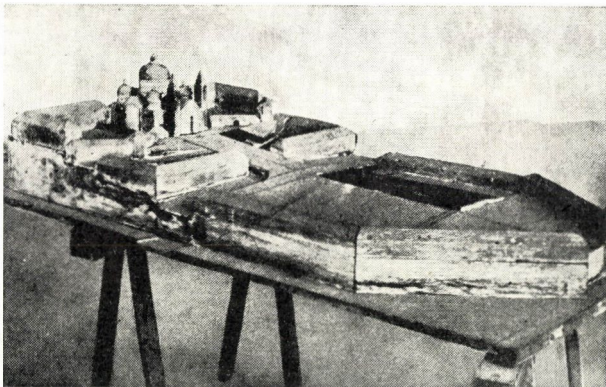
a telepíteni kezdett esztergomi érseki kert rajza, az esztergomi érseki templomra és palotára, szemináriumra és kanonoki házakra vonatkozó 68 darab rajzot tartalmazó köteg,

a régi esztergomi érseki bazilika alapfalai, egy másik templom alaprajza, valószínűleg az esztergomvári szent István prépostság templomáé.

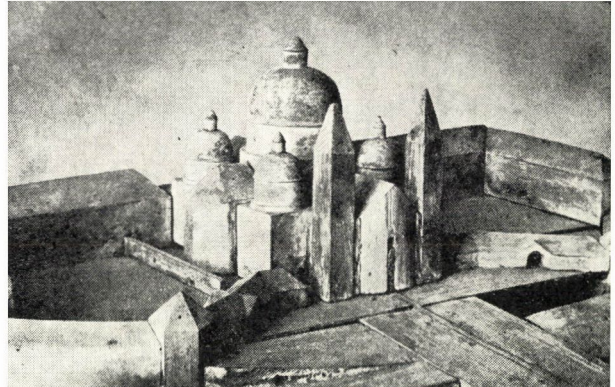
A pozsonyi primási palota könyvtárának 1810. évi katalógusa[22] viszont a IV. titulushoz (térképek és különféle épületek rajzai) a 12, 13, 24 és 32–37. tételszámok alatt a következő rajzokat említi:[23]

12. az esztergomi szeminárium metszete — 1764. — vászonra húzva — név nélkül,

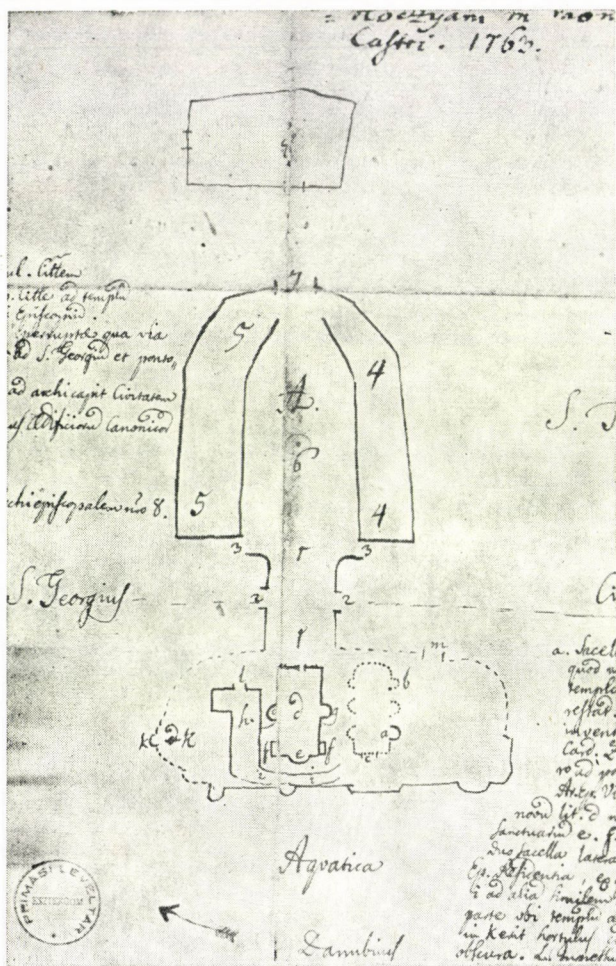
13. egy nagyszabású templomnak kétrendbeli alaprajza, valószínűleg Barkóczy primásnak küldték az esztergomi székesegyház tervezésekor — név nélkül — vászonra húzva, erősen megviselt,



4. Hillebrandt második tervének modellje (Balogh J. művében közölt 23. kép)



5. A székesegyház modellje (részlet az előbbi modellből, Balogh J. 24. kép)



6. Hillebrandt második tervének vázlata (a-val jelölve a Bakócz-kápolna, a középkori székesegyház maradványai között).

24. az esztergomi vár épületeinek elhelyezése és alaprajza Jaczig mérnöktől.[24]

32. a Barkóczy primás korában Esztergomban tervezett templom hosszmetszete a szemináriumból oda vezető folyosóval és a káptalani házak homlokzatával — név nélkül — vászonra húzva,

33. a Barkóczy-féle esztergomi templom alaprajza — két lap, vászonra húzva — név nélkül,

34. a Barkóczy primás-féle esztergomi templom metszete a kupola közepén keresztül a kápolnákkal és a templom közepén keresztülhaladó metszet a csatlakozó kápolnákkal — 1764 — két lap — név nélkül — vászonra húzva,

továbbá a templom és a palota homlokzata — két lap, vászonra húzva — összesen 4 lap,

35. a Barkóczy-féle esztergomi épületek alaprajza négy lapon — név nélkül,

36. a Barkóczy primás-féle esztergomi épületek terve — Hartmann Antal építőmester[25] rajza — egy nagy lap, vászonra húzva (3. kép)

37. az esztergomi régi székesegyháznak 1762-ben és a következő években feltárt alapfalai — két lap.

A leltárkönyvnek ehhez a lapjához egy papírlap van mellékelve, Kemp Mihály könyvtárosnak[26] az alábbi két feljegyzésével:

„A primási könyvtár 1829. évi revíziója alkalmával a IV. cím 12, 13, 24 és 32—37. számú rajzai, a Barkóczy-féle bazilika tervei, hiányoztak. Valószínűleg Packh építésznél[27] vannak. A könyvtáros azonban hiába kereste ezeket úgy Packh építésznél, aki szerint e rajzok egyike

sem került kezébe, mint Mathes János volt építési tisztnél,[28] aki azt állította, hogy mit sem tud a Barkóczy-féle építkezés rajzairól. Bencsik pedig — a jelenlegi könyvtáros elődje — semmiféle feljegyzést sem hagyott hátra ezekről a rajzokról, annál kevésbé az átvevő elismervényét. — K. M.”

„A hiányzó rajzok 1822. évben Kühnel építésznél[29] voltak. Schrott szobrász[30] hozta vissza ezeket Somogyi levéltáros jelenlétében, 1832. július 28-án. — K. M.”

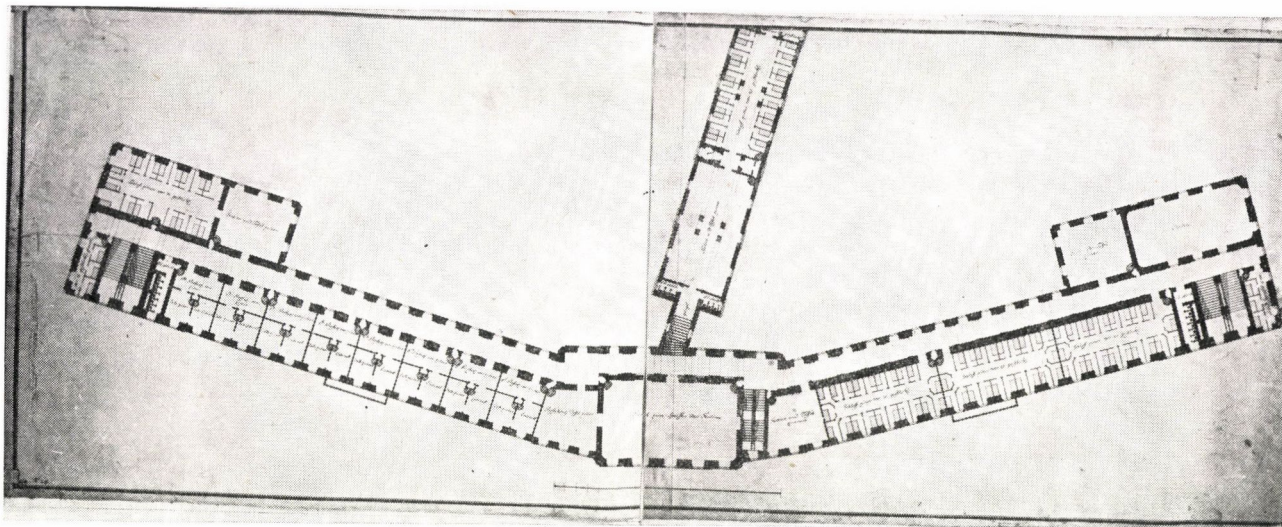
Az 1820-ban Esztergomba visszatért érsekség csak a század második felében tudott gondoskodni könyvtárának és levéltárának végleges elhelyezéséről. Az ismételt átköltözés során a rajzok szétszóródtak a könyvtár és levéltár között és érdeklődés híján feledésbe ment hollétük. Csak az első világháború után, Lepold Antal kanonok[31] eredményekben gazdag munkássága nyomán fordult a figyelem a Várhegy múltja felé. 1928-ban[32] még úgy tudta Lepold, hogy a Barkóczy-kori tervekben semmi sem maradt fenn, ezért csak a bazilika mintatermében őrzött, fából készült modell[33] alapján ismertette a Barkóczy által kezdett építkezést (4. és 5. kép). Egy évvel később Edvi Illés Gyula[34] már említette a főszékesegyházi könyvtár rendezése során előkerült Hartmann-féle másolatot. 1933-ban[35] Lepold arról számolt be, hogy „a főszékesegyházban elhelyezett, primási uradalmi számadások levéltárában legújabbban ... a tervek nagy része is megkerült”. Az ekkor megtalált rajzok később Budapestre kerültek és ott 1945-ben, a város ostroma alkalmával elpusztultak.[36] 1955-ben Balogh Jolán[37] közölte az „Iconographia moliminis Barkóczyani in monte Strig. castris 1763.” feliratú vázlatot, mely a primási gazdasági levéltárból került elő (6. kép).

Igy hát 1945. óta a modellen kívül csak a Hartmann-féle másolat és az előbb említett vázlat állott a kutatás rendelkezésére. A közelmúlt években azonban további öt rajzot sikerült megtalálnom, négyet a főszékesegyházi könyvtár rajzgyűjteményében és egyet a primási levéltárban. Közülük három Hillebrandt első tervéhez tartozik és a szeminárium épületének földszinti és emeleti alaprajzát, valamint tetőzetét ábrázolja a szeminárium-ból kiinduló feljáróval együtt (7, 8. és 9. kép). A főszékesegyházi könyvtárban talált negyedik rajz azonos az előbb ismertetett könyvtári katalógus IV. titulusának 12. számú rajzával, (10. kép) a primási levéltárban megke-
rült rajz pedig a katalógus 34. tétele alatt említett négy rajz közül az elsővel (11. kép).

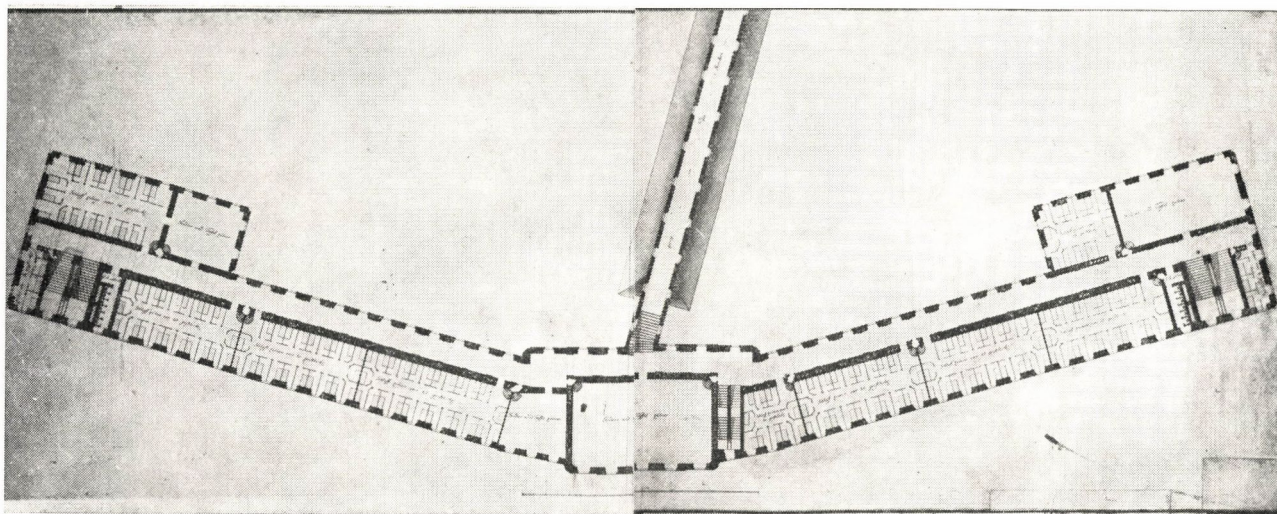
*

E rajzok és a modell alapján — figyelemmel Lepold Antalnak a megsemmisült rajzokról adott rövid tájékoztatására is — a következőképpen rekonstruálhatjuk a terveket:

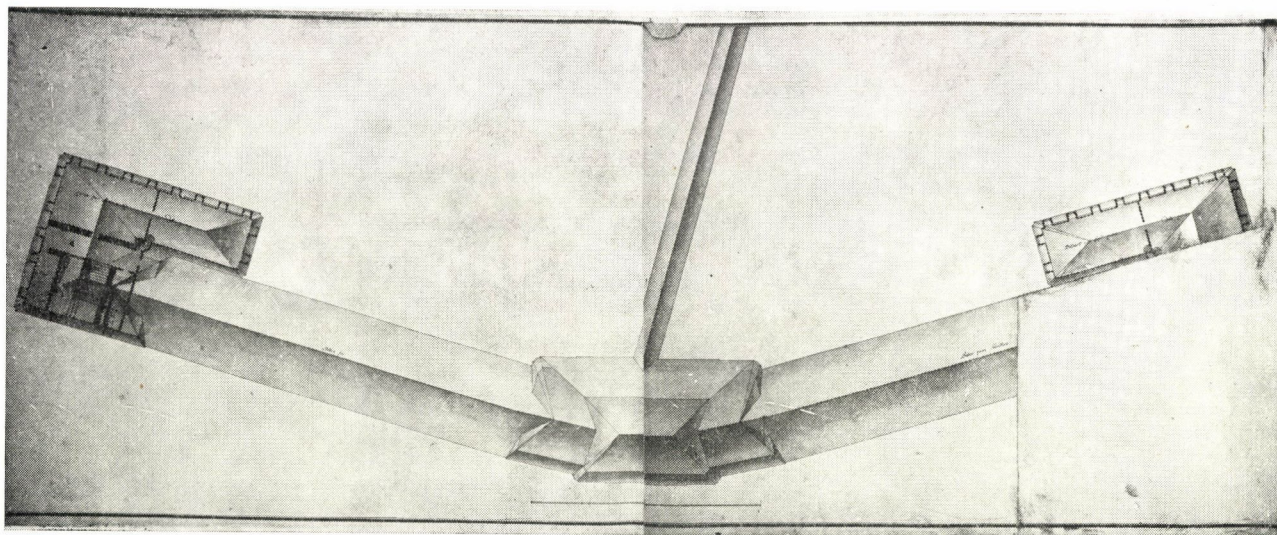
Hillebrandt első terve szerint lebontásra kerülnek — a Bakócz-kápolna kivételével — a középkori székesegyház maradványai a körülötte levő egyéb épületekkel együtt, és a talajszint leszállításával elégséges térség alakul ki ahhoz, hogy a középkori székesegyház helyétől kissé északra felépülhessen a szentélyével kelet felé tekintő új székesegyház, a nyugati homlokzat előtti trapéz alakú tér két oldalán pedig a primási palota egy-egy kétemeletes szárnya. A székesegyház hajója két boltszakasnyi hosszú, a kereszthajóhoz csatlakozó szentély pedig azonos hosszúságú a hajóval, hogy elegendő hely legyen a káptalan stallumainak elhelyezésére. A Bakócz-kápolna eredeti helyén marad és a bejárata elé épített előcsarnokkal és folyosóval csatlakozik a székesegyház déli kereszthajójához. A szentély két oldala és a palota szárnyai között elterülő udvarokat melléképületek veszik körül. A szentély mögött indul ki a várfalat és a sáncot áthidaló folyosó, amely a Várhegy lábánál a Várhegy felé szélesen kinyíló V alakban építendő szeminárium egyemeletes épületébe vezet. A szeminárium épületétől keletre, az egyenlőszárú háromszög szárait képezve épül a 12—12 kanonoki lakást magában foglaló két házior. Homlokzatuk földszintjén arkádor vonul végig, amelyek a szeminárium két végén nyíló bejáratok-



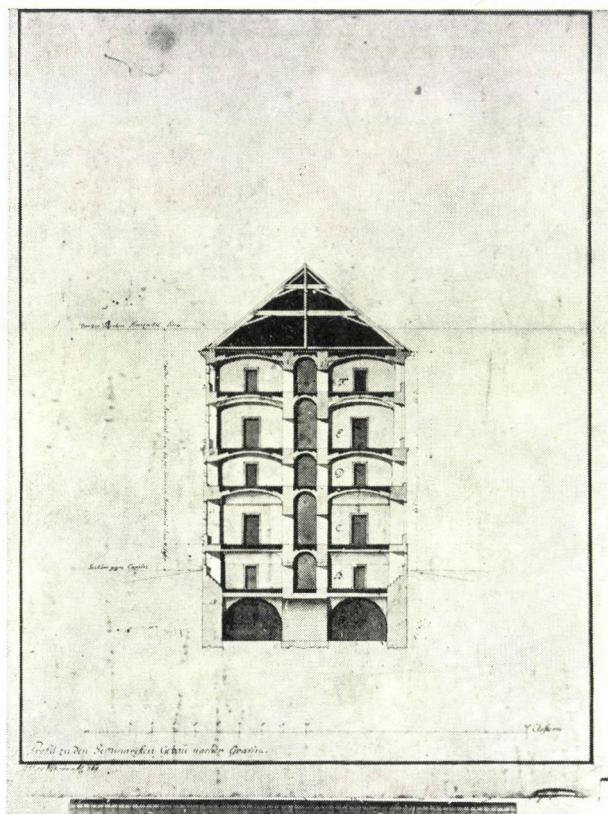
7. Az első terv szemináriumi épületének földszinti alaprajza.



8. Az első terv szemináriumi épületének emeleti alaprajza.



9. Az első terv szemináriumi épületének tetőzete.



10. A második terv szeminárium-épületének keresztmetsze.

hoz csatlakoznak. A tér közepét szökőkút díszíti és a házsorok végénél út nyílik kelet felé.

Ez a terv a terephez való kényszerű alkalmazkodás miatt kevésbé felelt meg Barkóczy elgondolásának, aki — kora ízlésének hódolva — a tágas térségen szimmetrikusan elhelyezett, egyetlen tengelyhez igazodó épületegyüttest kedvelte. Ezért került sor a második terv készítésére, amelynél már teljesen szabad keze volt Hillebrandt-nak.

Az első tervvel szemben alapvető változtatás, hogy a keleti védőművek lebontásával a székesegyház hossz-tengelyéhez igazodó, egységes teret alakít ki, és a székesegyház főkapuját a tér, vagyis kelet felé, a szentélyt pedig a Duna, vagyis nyugat felé fordítja. Ennek a tervnek első változatát mutatja az 1763. évi vázlat. Eszerint a székesegyház szintjétől lejtős út vezet a Várhegy lábához, ahol a két szeminárium és a káptalani házsorok kapnak helyet, előbb egymással párhuzamos, majd összetartó vonalban. A lejtő alatt alagút vezet keresztül a Várhegyen innen és túl fekvő városrészek összekapcsolására. A székesegyház két oldalán épül fel a primási palota egy-egy szárnya, amelyeket a Dunára néző várfal mentén, a szentélyt körülölelő folyosó csatol egymáshoz. A Bakóczy-kápolnát — úgy látszik — az eredeti helyén kívánta hagyni ez a vázlat, mert a régi székesegyház helyén tünteti fel.

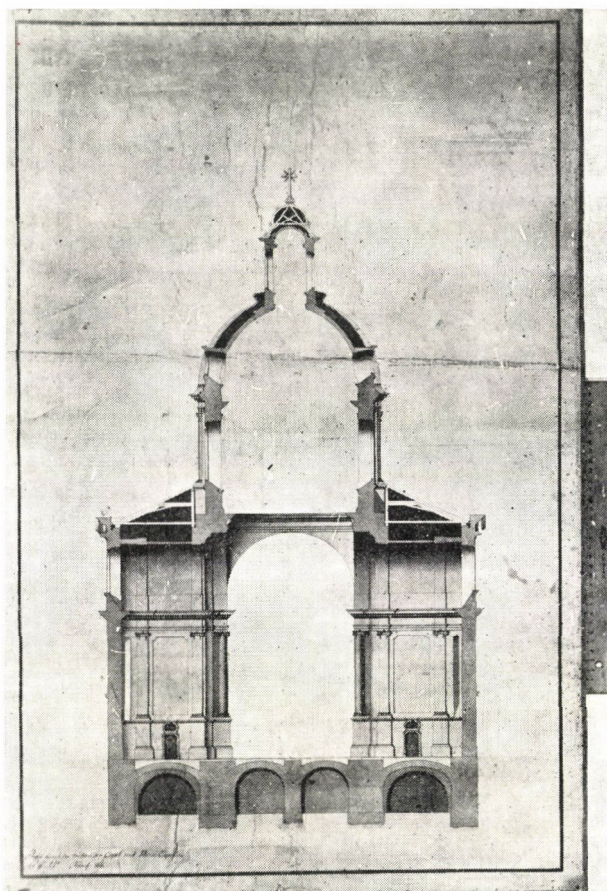
A vázlat továbbfejlesztését látjuk a modellen, amely nyilván megegyezik az elpusztult rajzok között volt végleges tervvel. A modell székesegyháza gyökeresen eltér a vázlattól. A modell ugyanis ötkupolás kereszthajós templomot mutat. A hossz- és kereszthajó találkozására fölött két sor ablakkal áttört, magas kupoladob emelkedik, amelyet laternás kupola koronáz. A hossz- és kereszthajók sarkában négy kisebb, de hasonló kupolával fedett kápolna sorakozik, amelyek közül a délkeleti nyilván azonos az ide áthelyezett Bakóczy-kápolnával. A templom keleti homlokzatán, két, négyzetes alaprajzú, karcsú

torony veszi közre a főkaput. A kereszthajót a kupola közepén átszelő metszet (11. kép) izelítőt ad a templomnak már a klasszicizmus felé hajló belső kiképzéséről. A padlószint alatt négy, párhuzamos dongaboltozattal fedett kriptá látható. A templomot a palota két L alakú szárnya veszi közre, hosszabbik oldalával a Dunára nézve. A hegy lábánál, a lejtő két oldalán, a palotaszárnyakkal szembenező L alakban van a két szemináriumi épület. A szeminárium keresztmetszete (10. kép) ötszintes épületet mutat, a legalsó szint azonban félig a talajszint alá van süllyesztve. A szemináriumoktól keletre, két sorban elhelyezett 12—12 kanonoki ház hatalmas teret zár be. A szemináriumtól induló 4—4 ház egymással párhuzamosan halad, a további 8—8 ház vonala pedig — szögben megtörve — közeledik egymáshoz.

A terv megvalósításának a feladata megoszlott az érsekség és a káptalan között: az érseket terhelte a székesegyház, a palota és a szeminárium megépítése, a kanonoki házak építéséről viszont a káptalannak kellett gondoskodnia.

*

Bár még az első terv sem készült el, Barkóczy már 1762 tavaszán hozzákezdett az előkészületekhez. Fokozta az uradalmi kőbányák és tégláégetők termelését, gondoskodott az épületfa és az építkezéshez szükséges vasárak beszerzéséről, növelte az igavonó állatok számát, istállót, kocsiszint, új téglaszáritó szint és tégláégető kemencét stb. építtetett. Az esztergomi uradalom tisztartója külön pénz- és anyagszámadást vezetett minderről. Az 1762. évi kiadások végösszege 10,811 forint 28 dénárt tett ki, [38] de ezenfelül a pozsonyi „cassa



11. A második terv székesegyházának keresztmetszete a kupolán keresztül.

generalis"-ból is történtek kifizetések az esztergomi építkezés céljára, így 48 lóért 3629 forint, a Várhegy tövében, a Duna partján felállított „machina”-ért[39] 372 forint, kocsivasalásokért 367 forint.

Az 1763. évi számadás hiányzik, Rössel Ferdinand jelentéséből [40] azonban tudjuk, hogy ebben az évben már a bontás és a talajgyengítés munkája is megkezdődött. Az év tavaszától november végéig az Abaúj-megyei Mecenézfi községből való kubikusok („Teichgräber”) dolgoztak, ezek azonban a téli hónapokra hazamentek. Ezalatt helybeli munkások végezték a talajmunkát. Az 1764. évben az esztergomi uradalom 34493 forint 59 dénárt fizetett ki az építkezésre.[41] Az 1765. évi számadásból csak egyetlen számadási okmány maradt fenn. Eszerint 1765. január 1-től június 18-ig a kőművesek, kőfaragók, kőtörők, ácsok és napszámosok heti bérjegyzékeire összesen 5690 forint munkabért fizettek ki.

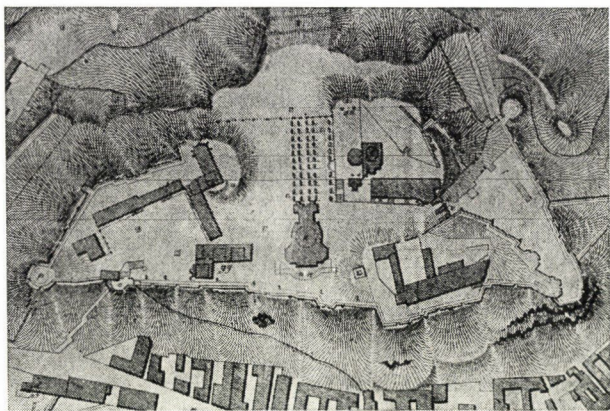
A bontási és talajmunkára vonatkozóan az 1764. évből van részletesebb adatunk. Eszerint a 93 főből álló mecenézfi csapat 10,650 köböl földet mozgatott meg, a helybeli kőtörők pedig 4230 köböl falat bontottak el.

Az 1763 tavaszától 1765. június 18-ig tartott munka eredménye volt a középkori székesegyház nagy részének lebontása és az innen észak felé, a szt. István vértanú templomának maradványaiig, illetőleg a régi érseki palotáig és a dunai várfalig terjedő területen a talajszintnek 4 öllel való leszállítása. Lebontásra kerültek továbbá a kelet felé néző várfalak és sáncok és helyükön kialakították a Várhegy keleti lábáig vezető, 20 öl széles, lejtős utat. Megépítették az út alatt átvezető két alagutat, az egyiket a vár oldalában volt sáncárok szélességében, a másikat ettől 20 ölnyivel lejjebb, a külső várárok helyén. Az alsó átjáró két végén támfalat építettek az oda hordott feltöltés megtartására. Hozzákezdtek a székesegyház építéséhez is, de nem jutottak tovább a szentély alapfalainak aránylag kicsiny részleténél.[42]

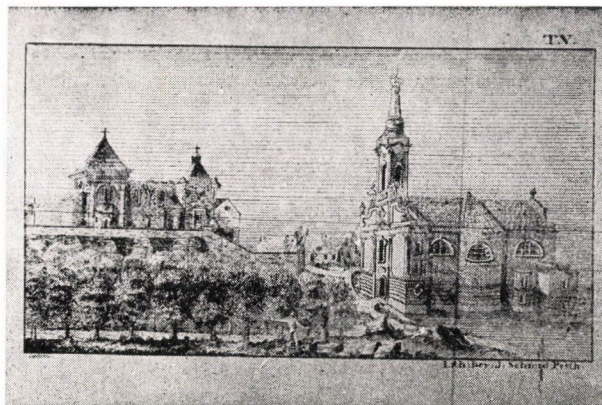
Még 1763 elején történt, hogy Kollmann Gáspár, a pozsonyi primási palota kertésze kifizette a leendő kert helyét a Várhegy oldalában és 300 rózsatövet, valamint 40 sárga- és őszibarack-csemetét ültetett oda. 1764-ben további 3000 csemetét telepített erre a területre.[43]

Barkóczy egyik legfontosabb feladatának tartotta az esztergomi építkezés mielőbbi befejezését. Ismételten eljött Esztergomba és ilyenkor érdeklődéssel szemlélte a Várhegyen folyó munkát. Erre a célra hatszögű nyárilakot, filagoriát, építtetett a déli bástya tetejére, amely még a Rudnay-féle építkezés idején is fennállott.[44]

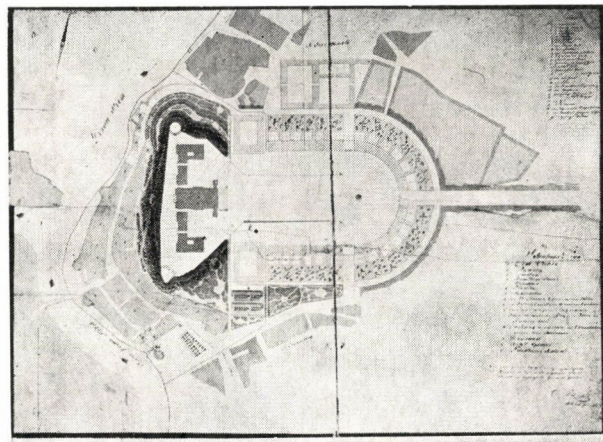
A kanonoki házak építéséről — mint már említettük — a káptalan gondoskodott és evégből Ipolyi Gáspár[45] és Hyross János[46] kanonokokat küldte Esztergomba mint az építkezés „praefectus”-ait. Ipolyi leveleiből tudjuk, hogy az 1762. év folyamán az építőanyag felhalmozásán kívül semmi egyéb nem történt



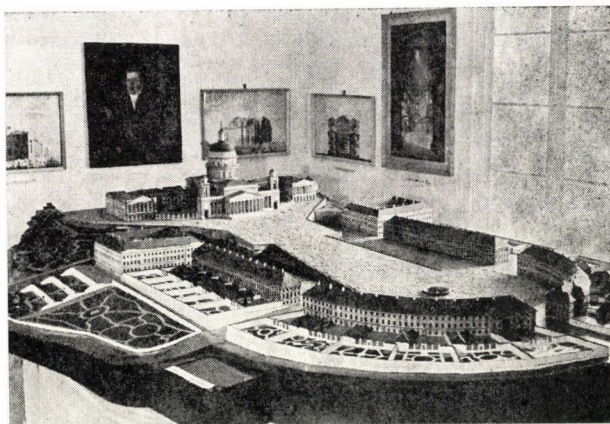
12. A vár helyrajza a Rudnay-féle építkezés megkezdése előtt (Mathes — II. tábla). K-val jelölve a Hillebrandt által tervezett szt. István-templom, nn-nel pedig a Hillebrandt által tervezett székesegyház alapfalának részlete.



13. A középkori székesegyház maradványai és a szt. István-templom a Rudnay-féle építkezés megkezdése előtt. (Mathes — V. tábla)



14. A Várhegyen és környékén tervezett épületek alaprajza Künnel Pál módosított terve szerint.



15. A módosított Künnel-féle terv modellje a bazilika építéstörténeti kiállításán.

tett, mert még a megegyezés sem jött létre a primás és a káptalan között, hol építsék fel a házakat. 1763-ban a káptalani házak helyén is megkezdődött a talajgyengítés és annyira haladt, hogy hat házhelyen megkezdődhetett az alapok kiásása.[47] Kovách Ádám kanonoknak a Rudnay-kori építkezésre vonatkozó feljegyzéseiből[48]

tudjuk, hogy Barkóczy haláláig összesen kilenc kanonoki ház alapja készült el, még pedig az északi házsoron nyolc, a déli házsoron pedig egy házé.

*

Barkóczy halálával (1765. június 18.) úgy az érseki, mint a káptalani részen abbamaradt a munka és nem sokkal később a katonaság is visszaköltözött a várba. Az 1767–1772. években pedig Mária Terézia rendelkezésére, a székesegyház szentélye számára készült alapfalak között, betöltetlen érseki javadalom jövedelméből felépült egy szerény méretű templom, [49] mintegy a Barkóczy-féle terv megvalósításának örök akadályaként. [50] Tervezője és az építés irányítója szintén Hillebrandt volt.

Az új templom homlokzata előtt a középkori székesegyház lebontott északi oldalának helyén — hogy a környezet sivárságát enyhítsék — hársfaligetet telepítettek. Görgey Márton kanonok [51] kegyelele utóbb a bontástól

megkímélt rész oldalán támfalat emeltetett és az egykori szentély helyét kálvária-csoporttal, a maradványok nyugati végét pedig Jézus megostorozását ábrázoló szoborral díszítette. Ilyen volt a Várhegy képe Batthyány József érseksége (1776–1799) és az azt követő székesegyház, valamint Károly Ambrus rövid érseksége (1808–1809) és az újabb székesegyház (1809–1819) idején (12. és 13. kép).

Barkóczy Ferenc építkezésének újakezdését csak Rudnay Sándor érseksége (1819–1831) hozta meg. Ő már 1820-ban munkához kezdett és 1822. április 23-án letette a mai bazilika alapkövét. Rudnaynak Kühnel Pál volt az építész, aki — a kapott megbízás értelmében — Hillebrandt tervének figyelembevételével készítette el az „új magyar Sion” tervét. Kühnel terve jóval nagyobb szabású volt Hillebrandt tervénél, de csak részben valósult meg (14. és 15. kép). A Barkóczy korában megépült falak közül az alsó átjáró falait, valamint az északi kanonoki házsor első négy házának alapfalait a Kühnel-féle terv is felhasználta. [52]

JEGYZETEK

1 Primási levéltár — Esztergom (a továbbiakban: PL) AEV. no. 1326. Extractus protocolli vicariis de anno 1761.

2 A várral együtt az érsekség részére átadott felszerelés leltára 1762. január 19-én kelt. — PL. — Arch. Saec. — Acta radicalia — Classis A. no. 61.

3 Zádor-Genthon: Művészeti Lexikon — Bp. 1966. (a továbbiakban: ML) II. kötet, 201. o. és a „Magyarország műemléki Topográfiája” sorozatban Vot Pál: „Heves Megye Műemlékei” II. kötet, 347. o.

4 ML—II. kötet 387. old. és Kelényi György: Franz-Anton Hillebrandt — Bp. 1976. (Művészettörténeti Füzetek)

5 ML—I. kötet 367. o.

6 Mindkét számadást a PL őrzi (számvevősegi levéltár) Hillebrandt a készíadásainak túlnyomó részét csak Barkóczy halála után érvényesítette. (Cassa generalis — 1765. évi szeptember–december havi számadás 20. tétele.)

7 A nyugta teljes szövege: „Quittung. Pr zwey hundert Holland Ducat, sage 200 Stuckh, welche ich Endes gefertigter vermög gemachten Project zu dem Bau nacher Graan, aus dem Hochfürstl. Haubt Cassa richtig und baar empfangen habe, bezeugt meine hier unter gestelte Handunterschrift und Pötschaffts Fertigung. Actum Pressburg den 15-te Marty 1763. — F. A. Hillebrandt Kays. Königl. Hung. Hof Kammer Architect et Ingenieur.” — Kívil: „Super 825 fl titulo remunerationis pro delineationibus structurarum Strigoniensium dno Hillebrandt datis.” — Az 1763. évi Cassa generalis számadás II. csomó, 48. számdát okmány.

8 A 6. jegyzetben említett számadási okmány így sorolja fel a rajzokat:

„vor den Stein Mötzen von Marmor der Kirchen Riss auf 2 Bögen, vor den beschribenen Kirchen grundt Riss auf 2 Bögen, vor die 4 Kirchen grundt Riss 4 Bögen, deren 3 mahl, vor die Kirchen Faciada von Ruckhwerts 2 mahl, vor die Kirchen Profiler durch die Cupel in der mitten 3 mahl, vor die Profil durch die Kirchen Läng 1 mahl, vor die Seithen Capellen 2 mahl, zu der Capitel Faciada 3 Bögen lang, zu der Seminaristen Faciada 2 Bögen lang, zu dem Haubt Plan 3 Bögen lang, zu der Haubt Faciada von Vorne 3 Bögen lang, zu der Faciada von der Seithen der Kirchen 2 mahl, zusammen auf 38 Bögen Leinwath.”

9 Török Ferenc már Esterházy primás idejében az érsekség szolgálatában állott mint levéltáros. Barkóczy idejében kamarai tanácsos és a primási pénztár kezelője. 1766-ban supremus director et plenipotentiarius-ként említik.

10 Rössel Ferdinand már Egerben is Barkóczy szolgálatában állott. 1765 márciusában Barkóczy elbocsátotta Rösselt szolgálatából. Erre valószínűleg az adott okot, hogy Rössel nézeteltérésbe került Oratsek Ignáccal és mindketten panasszal fordultak Barkóczyhoz. Rössel levélben (PL-AEV no. 1343.) kérte Faba Simon kanonok közbenjárását. Ebben a levélben egyebek között ezt írja: „... flectur tamen idem Celsissimus, ut spero, recordatione antiquorum servitiorum... et pro perceptis a 20 annis beneficiis Suae Celsitudinis manus osculari liceret...”

11 Straumann József neve 1764. óta szerepel az esztergomi uradalom számadásaiban.

12 Oratsek Ignác neve 1762. óta található az esztergomi uradalom számadásaiban, eleinte mint „murarius Budensis”. Utóbb Esztergomban telepedett le és itt halt meg 1767. okt. 21-én,

61 éves korában. (Esztergom-vízivárosi plébánia halotti anyakönyve: III. kötet. 147 o.) — ML — III. kötet 612 oldal.

1762. évben Schaden Lénárt „murarius Strigoniensis” is dolgozott az építkezés előkészítő munkáinál.

13 Canevalének a Bakócz-kápolnáról készített és reánk maradt rajzait Balogh Jolán sorolja fel („Az esztergomi Bakócz-kápolna”) — a továbbiakban: Balogh — Bpest., 1955. 113–114. o.) A kápolna keresztmetszetét ábrázoló rajz megadja az évszámot: „Designée a Grann par Canneval Archien en 1761.”

14 Richwaldszky György (1744–1779) Barkóczynak mint egri püspöknek, titkára volt. Később egri, 1762. óta esztergomi kanonok, utóbb érseki helynök és segédpüspök. — Lásd Kollányi Ferenc: „Esztergomi kanonokok 1100–1900.” Esztergom, 1900. (a továbbiakban: Kollányi) 374. o.

15 A levél teljes szövege: „Spectabilis Domine Consiliarie, Domine mihi singulariter colendissime. — Celsissimus Dominus Princeps medio harum mearum insinuat Spbli Dnaoi Vrae, dignetur quantocytus, si fieri potest adhuc hodie a (Viennam) Dno Mathiae Stieber Mercatori transponi curare 40. id est quadraginta aureos, cum mandato, ut Ganevallum sibi notum architectum eum nempe, qui Strigonium pro plano delineando missus fuerat, exquirat, eosque ipsi tradat in bonificationem expensarum eo itinere facturum, ac in eum finem, ut ex his interea uxori suae de mediis vitae provideat, ipse vero cum plano memorato quantocytus Posonium excurrat. — Jussa executus, me gratis commendo, et maneo servus obsequen-tissimus Georgius Richwaldszky.”

16 Azt a feltevésünket, hogy Canevale kiküldése Hillebrandt tudtával történt, a következőkre alapítjuk: Az 1762. március 19–28-i esztergomi kiküldetéssel felmerült költségre vonatkozó számadási okmány részletesen felsorolja az út egyes szakaszaira kifizetett fuvarköltséget, a visszaútnál azonban az Esztergom–Győr közötti közötti út fuvardíja nincsen felszámítva. Ennek az az oka, hogy a visszautazásnak erre a szakaszára az esztergomi tisztartó gondoskodott fuvarról és annak költségét az esztergomi uradalom 1762. évi számadási okmány szövege a következő: „Generosus dominus Andreas Majer, I. Archi-Episcopalis Domini Strigoniensis rationista, penes mandatum Suae Celsitudinis pro revisione arcis Strigoniensis missos duos architectos, et hinc Strigonio usque Jaurinum itaque remissos, pro conducta occasione curruli ex cassa domini solvet florenos octo. — Signatum Strigonii, 28-a Marty 1762. — Sigismundus Luby provisor.” — Barkóczy tehát két építész küldött ki a Canevale-féle felvétel felülvizsgálására. A második építész aligha lehetett más, mint maga Canevale, még pedig annál kevésbé, mert egy harmadik építész neve nem fordul elő a számadásokban. Igaz, hogy a Canevale részére kifizetett napidíjnak sincsen nyoma a számadásokban, de ennek elfogadható magyarázata lehet, hogy ezt kiegyenlítettnek tekintették a korábban felvett 40 arannyal. — Egyébként Richwaldszky levele alapján az is feltehető, hogy Canevale kevésbé kedvező anyagi körülmények között volt (talán állandó lakása sem volt) és ezen segítően vette igénybe Hillebrandt Canevale közreműködését.

17 A jelen cikk kéziratának lezárása után jutott el hozzánk Mojzer Miklósnak „Canevale esztergomi rezidencia-terve” című tanulmánya („Építés-Építészettudomány” V. (1973.) kötet, 489–496 oldal). Ez a tanulmány a Barkóczy-kori esztergomi tervekben a „navis ecclesiae” gondolat építészeti kifejezését ismeri fel, amely a többféle módosítás ellenére a Várhegy jelenlegi alakjában is fellelhető. E felismerés kifejtése során Mojzer a fa-modellt (4. és 5. kép) tekinti az esztergomi komplexum legkorábbi terv- emlékének és stílár megfontolásból Canevalet tartja e terv szerzőjének. Tény

azonban, hogy a várnak Barkóczy részére való átadása mindaddig nem történt meg, amíg Barkóczy írásban nem kötelezte magát az erődítményeknek épségben való fenntartására (1761. december 15.). Tény továbbá az is, hogy e kötelezettség feloldásáról Barkóczy csak 1763. március 10-én kapta az első, még csak szóbeli értesítést, magát a kötelezvényt pedig csak ugyanez év augusztus 31-én kapta vissza. Ez időpontok előtt semmi szükség sem volt olyan terv készítésére, mely a kelet felé eső erődítmények lerombolását kívánja. Annak a tervnek kell tehát a korábbiak lennie, amely érintetlenül hagyja a vár erődítményét, vagyis a Hartmann-féle másolatból ismert tervnek (3. kép). Az pedig, hogy a fa-modellben ábrázolt tervnek Canevale a szerzője, azért nem valószínű, mert 1762. február óta már okmányok bizonyítják, hogy Hillebrandt volt Barkóczy építész. Canevale közreműködésére 1762 januárjából, illetőleg — ha valóban ő volt az Esztergomban szemlét tartó két építész egyike — ugyanez év márciusából van az utolsó adat. Végül rá kell mutatnunk arra is, hogy Mojzer szerint is valószínű, hogy Canevale bécsi működésének elején más építész (Servandoni) mellett mérnök-munkatársként tevékenykedett (i. m. 490. o.)

18 PL—AEV. no. 1343. és 1326.

19 PL—AEV. no. 1343.

20 PL—Archivum saeculare — Titulus 1.

21 Az eredeti szöveg:

„Delinatio inchoati archiepiscopalis horti Strigoniensis, Fascis delineationum et idearum pro ecclesia, residentia archiepiscopali, capitulari, seminario Strigoniensi, continens frusta 68, Delinatio veteris basilicae metropolitanae Strigoniensis, prout per planationem arcis Strigoniensis ejus fundamenta detecta sunt, Item delineatio fundamentorum alterius ecclesiae, uti praepositi S. Stephani de castro Strigoniensi, per eandem planationem opinamur detectorum.”

22 Jelenleg a Főszékesegyházi Könyvtár őrzi.

23 Az eredeti szöveg:

„12. Profil zu dem Seminarium in Gran — 1764 — auf Leinwand — anonym.

13. Zwey Grundrisse von einer ansehnlichen Kirche, probabilius primati Barkóczy transmissae, occasione erigendae ecclesiae Strigoniensis — anonym — in tela attrita.

24. Grundriss und Situations Plan der Graner Gebäuden von Jatzig Ing.

32. Profil von der Kirche, nach der Länge, mit dem Gang von Seminarium und Facad von Capital Gebäuden — des Primas Barkóczy in Gran project — anonym — in tela.

33. Grundriss der Barkóczyschen Kirche in Gran — 2 Blätter auf Leinwand — anonym.

34. Profil durch die Mitten der Cuppel mit ihren Capellen und Profil durch die Mitten der Kirche, mit denen angehängten Capellen der Primat. Barkóczyschen Graner Kirche — 1764 — 2 Blatt — anonym — auf Leinwand gezogen,

detto Facade der Kirche und des Pallastes — zwey Blätter — auf Leinwand. In allen 4 Blätter.

35. Grundriss der Barkóczyschen Graner Gebäuden in 4 Blättern — anonym.

36. Plan der Primat. Barkóczyschen Graner Gebäuden, gezeichnet durch den Baumeister Anton Hartmann. Ein grösser Blatt, auf Leinwand gezogen.

37. Fundamenta veteris ecclesiae Strigoniensis, delineata per anonym. Detecta per planationem arcis annis 1762 et sequentibus — folia duo.”

24 Jacig György mérnök — egyszersmind Esztergom vármegye mérnöke is — 1780. évben lépett az érseki uradalom szolgálatába. (Schematismus officialium — 17. o.)

25 A 288×180 cm méretű rajz előlapjának felirata: „Dieser Plan ist durch den Herrn Baumeister Anton Hartmann gezeichnet worden.” Továbbá a felső bal sarokban: „A. 1764.”, A hátlapon: „Plan der Barkóczyschen Graner Gebäuden.” és a jelzet: „IV. no. 36.” — 1766. évben az Országos levéltár restaurátor-műhelyében új vászonra húzták a kilenc rajzlap terjedelmű rajzot, egyszersmind a könnyebb raktározás érdekében a lapokat elválasztották egymástól.

Az 1764. évszám (amely egyébként is nyilván utólagosan került a rajzra) nem jelentheti sem a terv készítésének, sem a Hartmann által végzett másolásnak dátumát. Nem lehet a tervkészítés dátuma, mert 1764-ben már megszűnt a várfalak fenntartásának kötelezettsége, sőt már javában folyt a keleti erődítmények bontása. De nem lehet a másolat készítésének dátuma sem, mert ebben az évben Hartmann még nem volt építőmester.

A Vácra származó Hartmann Antal ugyanis 1791. május 30-án halt meg Esztergomban, 50 éves korában. Így tehát nem lehetett idősebb 22 évesnél, amikor 1763. február 7-én, mint „honestus juvenis” az esztergomi-belvárosi plébánián házasságot kötött. Oratsek Ignác pallérjaként dolgozott a várbeli építkezésnél és csak Oratsek halála (1767. okt. 20.) után 1768. február 22-én kapott polgárjogot. Polgárjog nélkül pedig nem lehetett mester.

Hogy a Hartmann-féle másolat a többi rajzzal együtt nem került Budára átrajzolással végtet, arra utal, hogy az átadott és megsemmisült rajzok között ott volt ennek a másolatnak az eredetije is.

26 Kemp Mihály (1792–1865) 1827-től 1840-ig volt primási könyvtáros, 1745-től pedig esztergomi kanonok. — Kollányi, 464. o.

27 MI.—III. kötet, 666. old. és Prokopp Gy.: Packh János (Művészettörténeti Értesítő — 1974.)

28 Mathes János 1799. óta a primási uradalom tisztje, Rudnay primás korában alszámvevő és az építkezés felügyelője. A „Veteris arcis Strigoniensis . . . descriptio” című műve (Esztergom — 1827.) fontos forrásmű.

29 MI.—II. kötet 737. old. és Prokopp Gy.: Kühnel Pál építész (Művészettörténeti Értesítő — 1972.)

30 MI.—IV. kötet 249. o.

31 Leopold Antal (1880–1971.) 1917. óta esztergomi kanonok volt. Nevéhez fűződik az árpádkori királyi palota maradványainak feltárása.

32 Nemzeti Újság 1928. február 12-i számának mellékletében: „Az új magyar Sion első terve.”

33 A modell jelenleg is a mintateremben van, de — sajnos — már megcsontult állapotban.

34 Az esztergomi főszékesegyház — Budapest, Franklin-társulat — 1929. — 9. o.

35 Nemzeti Újság — 1933. január 1-i számának mellékletében: Ki csinálta az esztergomi bazilika első tervét?

36 Balogh: — 115. o.

37 Balogh: — 114. o. — PL—AEV. no. 1343.

38 A kiadások részletezése:

ácsok munkadíja	2414	forint	90	dénár
kőművesek	1225	”	45	”
kovácsok	364	”	82	”
lakatosok	203	”	95	”
kerékgyártók	91	”	19	”
szíjgyártók	15	”	40	”
asztalosok	17	”	83	”
márványfaragók	450	”	—	”
kőfejtők	807	”	15	”
lőporért	40	”	83	”
téglaégetők	253	”	—	”
vasárúért	372	”	40	”
épületfaért	4554	”	36	”
Osszesen:	10811	forint	28	dénár

39 Emelőgép az építési anyagoknak a Várba való juttatására.

40 PL—AEV. no. 1343.

41 A kiadások részletezése:

az éves alkalmazottak (építési felügyelő és írnok, kovácsmester, kocsmester, kocsisok, bivalyosok) fizetése	2600	forint		
hajók vásárlása	568	forint	50	dénár
mecenzei kubikusoknak	9585	”	—	”
kőfejtőknek	3807	”	—	”
mészégetőknek	274	”	—	”
téglaégetőknek	727	”	45	”
15 mázsza lőpor	423	”	50	”
épületfaért	2977	”	50	”
márványfaragónak	1120	”	—	”
kocsigyártónak	428	”	—	”
kőművesek, ácsok, kőfaragók és nap-	10690	”	39	”
számosok bérjegyzékeire	1292	”	25	”
egyéb				
Osszesen:	34493	forint	59	dénár

42 Mathes — §. 43.

43 A mecenzei kubikusok elszámolása szerint 5690 gödröt ástak ki a csemeték számára. Az elszámolásnál utalnak arra, hogy — úgy mint a régi egri szerződésnél — 18 gödr kiásását egy köből föld kitermelésével vették egyenlőnek. — A csemetékert Mertinger Kristóf pozsonyi kertésztől vásárolták. — Az esztergomi uradalom 1764–1766. évi számadásai szerint saját kertésze volt a kertnek Schöller Ignác személyében.

44 Mathes — §. 25.

45 Ipolyi Gáspár (1710?–1762) 1749-től esztergomi kanonok (Kollányi — 355. o.) — Mathes (45–54. o.) közli Jankovich Miklós-hoz írt öt levelét, amelyekben említést tesz a Barkóczy-féle építkezésről is.

46 Hyross János (1715?–1780) 1760. óta esztergomi kanonok. (Kollányi: 373. o.)

47 A káptalan 1763. évi jelentése Barkóczyhoz. — PL—AEV. no. 1343.

48 Kovács Ádám (1756?–1830) 1820 óta esztergomi kanonok (Kollányi — 438. o.) „Historia parochiae Héregiensis et mei aevi” című kéziratot művét (két kötet) a főszékesegyházi könyvtár őrzi (MSS. II. 39. — 2. kötet.) — (A továbbiakban: Kovács.)

49 Mathes — §§. 26–28.

50 „Ecclesia quam post fata primatis Barkóczy, Maria Theresia regina, quasi pro perpetuo impedimento continuationis, intra ipsa fundamenta basilicae Baróczyanae, ingenti sumptu aedificari curavit.” — írja Kovács — uo.

51 Görgey Márton (1738?–1807) 1777-től esztergomi kanonok, kevéssel halála előtt pécsi püspök. (Kollányi — 389. o.) Az általa felállított kálvária-csoportot 1822-ben a szt. Tamás-hegyre helyezték át. (Mathes — §. 99.)

52 Kovács — uo.

Prokopp Gyula

ÉSZREVÉTELEK CORVIN JÁNOS-ARCKÉPEKKEL KAPCSOLATOSAN

Corvin János újonnan előkerült koponyafelvételeit összevetve[1] a Corvin Jánosnak meghatározott arcmásokkal, további fontos következtetések levonására is lehetőséget nyerünk. Alátámasztja az eddigi megállapításokat Corvin János arcmásairól, megerősíti a müncheni arckép, a milánói profilos stucco arcmás — mely János apostolként ábrázolja — és néhány Corvin János ábrázolás hitelességét a Corvinákban. Az összevetések vizsgálata alkalmával felmerült azonban még más ábrázolásoknak Corvin János arcképével való hasonlatossága, a vele való azonosítás lehetősége.

Corvin Jánosról feljegyezték[2] hogy „rendkívül nagy mértékben hasonlított atyjához. Fejének alakját, arcvonásait, a jellegzetes orrot örökölte Mátyástól, bár szebb kiadásban, mert anyai öröksége... sokban enyhítette Mátyás arcának erőteljes, markáns vonásait. Termete szép növésűnek ígérkezett: természeti hibája, a sántaság, nem volt oly feltűnő, hogy elrontotta volna testtartását, melyet egészen atyjától kölcsönözött. Szeiben pedig nagyatyja tekintetének tüze lángolt, „melynél tündöklőbbet senki sem ismert — mérsékelve a gyermeki kedély ártatlanságából fakadó mosoly derűjével”. Corvin János koponyájának alkata felől Török Aurél vizsgálatainak köszönhetünk közelebbi adatokat. Egyebekben, a herceg kinézéséről, alakjáról Bonfini idézzük majdnem szóról szóra: *Rerum Ungaricarum decades IV. Pozsony 1744. 497. o.*; az ő tudósításait Mátyás halála után Ulászló, a szerencsétlen vetélytárs idejében bocsátotta közre, s így nincs okunk azokban hízélgést keresni” — írja Schönherr.[3]

A milánói stuccó domborműnél, melyet Balogh Jolán elfogad Corvin János hiteles arcképének, és arra utal, hogy valószínűleg Budáról küldött rajz vagy arcképvázlat nyomán készült.[4] A milánói profilos stuccó arcmás a most előkerült Corvin János csontkoponya felvétellel összevetve, még inkább megerősítést nyer, mint Corvin János arcmása.

Ez a csontváz koponya felvétel a Corvin János ikonográfiája megállapításaiban nagy segítség a továbbiakban is, arcképeit nagyobb biztonsággal lehet kimutatni. Finoman metszett csontszerkezet, hegyes áll stb. ezekkel összevetve a müncheni[5] szembenéző arcképet, azt találjuk, hogy ugyanazt a jellegzetes csontszerkezetet mutatja. A müncheni arckép hitelessége is megerősítést nyer e koponya felvétellel való összevetés alapján, és még további Corvin János arcmások hitelessége is, melyeket sokáig kérdőjeles ábrázolásoknak tartottak a Corvinákban.

A müncheni szembenéző arcképet összehasonlítva a Római Breviárium[6] Mátyás mellett ülő ifjú arcával — melyet Bánfi Corvin Jánosnak jelölt meg, ezen a szembenéztben ülő arcon megint csak azt a finom vágású, kicsit hosszú, hajlított orrú, feltűnően elkeskenyedő, de jellegzetesen hegyes állú ifjút látjuk, Corvin János arcvonásaival, amit megerősít az is, hogy Mátyás mellett ül, jobbra pedig a földön Beatrix térdel.

A hitelesnek meghatározott Corvin János arcmások további megerősítést nyernek a Corvin János koponyafelvétele által, ezekhez csatlakoznak az eddig kérdésesnek tartottak és további ábrázolásokat is megerősíthe-

tünk hitelességükben. Azonkívül további Corvin János ábrázolásokat is megállapíthatunk a Corvinákban, de a kor egyéb alkotásain is.

Ez a jellegzetes keskeny, finomcsontú, kissé nagy, hajlított orrú, finoman előreugró, hegyes állú csontszerkezet előfordul nemcsak miniatűrakon, hanem a kor kissé későbbi, kevés számú táblaképén is, ugyancsak János apostol alakjában, rejtett arcképként. MS. mester passio képei János apostol ábrázolásainak néhányikán tűnik fel ez az arctípus: egy szembenéző és egy profilos alakra gondolunk itt.

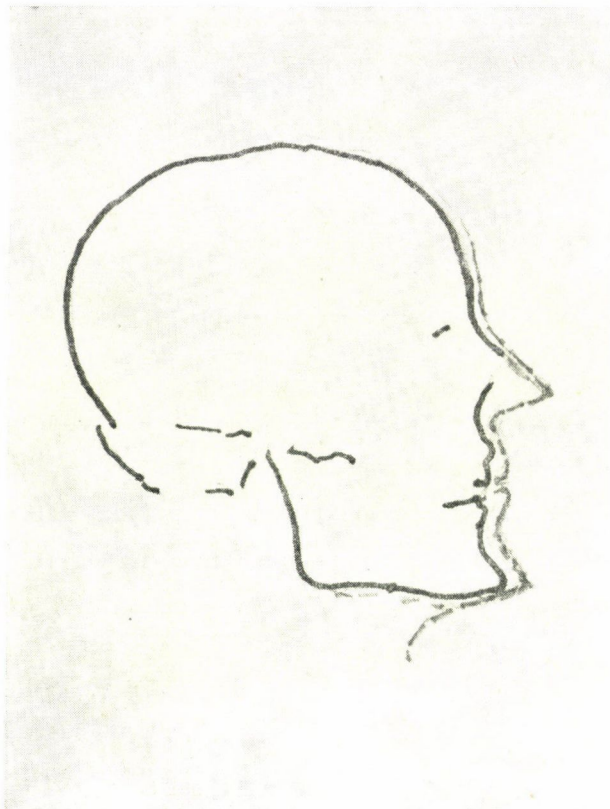
Ezek az alakok bizonyos típusos és MS-i jellegzetességeik mellett minden valószínűség szerint azon túlmenően képmások. A Kálvária János apostol háromnegyedes profilos alakjára gondolok itt elsősorban, melynél a típusanalógiát a velencei San Marco mozaik János apostol alakjában láttuk,[7] s melyből a figura típusa, jellege, beállítás, kéztartása, a mellette álló alakokkal együtt eredeztethető. János apostol feje azonban igen szoros hasonlóságot mutat a típus-rokonság mellett a milánói Santa Maria delle Grazie templom János evangelista stucco domborművű mellképével, amelyet Corvin János hiteles arcmásának tartanak,[8] s valószínűleg rajz vagy arcképvázlat után készültnek tekintik,[9] milánói mester műve, 1487–90 között.

Ha összevetjük a két képet és Corvin János más arcmásait és a csontkoponyát, megfigyelhetők a típus jellegében is egyénített arc jellegzetességei, melyek éppen annyira jellemzőek a MS-i arcokra is, mint éppen Corvin János arcmásaira is. A finoman hajlított orr, a keskeny, az áll felé erősen elkeskenyedő arc, az előreugró, hegyes áll. A csontszerkezet mellett, melynek hasonlóságát a csontkoponyával való összevetés is megerősíti, feltűnő a milánói stucco János evangelista — Corvin János alakon és az MS-i János apostol alakon a feltűnően elkeskenyedő jellegű, vékony, fiatal arcban az áll alatt a toka feltűnő jelzése.

A keresztfa alatti János tanítvány alakjában előfordulhat portré megjelenítés, talán nem gyakran, de ha a Kálvária más alakjainál is találunk általában portréábrázolásokat, úgy itt sem lehet valószínűtlennek tartani ezt a megjelenítést.

MS mesternél eleven érdeklődés figyelhető meg az egyéni sajátosságok kifejezésére, individuális emberformálásra. Nagyon valószínűnek tűnik, hogy alakjai mögött valódi portrék vannak, csak kevésbé megváltoztatva, portrék az ábrázolások alapjai gyakran. Nemcsak típusukban, hanem egyéni jellegzetességekben figyelve, azt találjuk. Lehetséges, hogy MS mester volt az, aki elkészítette azt a rajzvázlatot, amelyet Budáról elküldtek Milánóba és annak alapján csinálták meg a stucco domborművet, és esetleg a többiekhez is előkészítő vázlatait alkalmazták, a firenzei képmásokhoz.

MS mesternél csak a műveikből elemezve találhatunk bármilyen támpontot is közelebbi meghatározásához, ismereteit, a látott műalkotásokat, iskolázottságát, utazásait, esetleges környezetét írásos dokumentumok híján csak művei elemzéséből tudjuk valamennyire is megvilágítani, feltételezések, elemzések segítségével.



1. Corvin János milánói arcmása és csontkoponyája egymásra rajzolva



2. Corvin János mint János evangélista, stucco, Miláno



Időben is kijön, hogy Corvin János környezetében is lássuk, Corvin Jánoséban, aki Észak-Magyarország bányavárosainak ura, lipthói herceg, [10] sziléziai herceg, hogy az ő környezetében található legyen MS mester, aki Mátyás király idején lehetett ifjú mester, tanulmányait, esetleges vándorútjait, de inkább tanulmányútjait e magas rangú környezet valamely tagjának kíséretében végezhetette, megbízásokat teljesíthetett, utazhatott.

Ez arcmások alapján MS mester személye kapcsolatba hozható Corvin János szorosabb környezetével, kapcsolatba hozható a budai miniátorműhellyel, [11] a könyvtárral, a Bibliotheca Corvinianával, melyek mind Corvin János személye köré csoportosultak. A Corvin Jánosnak felismerhető ábrázolások MS mester képein szorosabb kapcsolatban látszónak mutatják személyét Corvin Jánossal, annak, és az ő ifjú éveiben. A fennmaradt MS-i művekre vonatkozólag általában az a kutatás véleménye, hogy egy érett mester késői művei, akkor ifjúkora feltétlenül Mátyás király korára esett, nagyon valószínű tehát a kapcsolat lehetősége a budai udvarral, a könyvtárral, amit a késői művein felismerhető Corvin János ábrázolások tanúsítanak. Feltehető, hogy ifjabb éveiben egy ideig a budai műhelyben dolgozott, talán Francesco Rosselli [12] mellett is működött, aki akkor Budán Közép-Európa térképét, Magyarország térképét, és Buda látképét készítette (melyek elvesztek), ő készítette a nagy firenzei városképet... MS mester nagy érdeklődése képeinek hátterén az épületrészletek, városképek iránt, is erre enged következtetni. Amennyiben elfogadható az a feltételezés, hogy ifjú korában MS mester kapcsolatban lehetett Corvin János környezetével, a könyvtárral, a budai miniátorműhellyel, magyarázatot kaphat az is, hogy a Corvina Budai Graduale Feltámadást [13] ábrázoló lapjának ismerete miatt lát-

3. MS mester: Kálvária, részlet, János apostol. Esztergom



4. Corvin János arképe, München



5. Corvin János arcmása a római Breviáriumból

szik meg az ő Feltámadás festményén is. Összevetve a részleteket, a palánk, a kapu melletti jelenetet, a három Mária alakját a háttérben, s a Feltámadt Krisztus alakját — a mantegnai Feltámadás metszet mellett^[13a] — ez a Corvina-lap nagyon valószínű előzménye, egyik forrása MS Feltámadás festményének.

A Corvinákban már Corvin János képmásait vélték felismerni éppen az okból is már régebben, mivel kétségtelen összefüggést láttak a budai könyvtár^[14] felvirágzása és Corvin János tanulmányainak befejezése között. A nagy budai egyetem alapításának terve is csak akkor került le a napirendről, amikor Mátyás fiának nevelése már befejeződött. A könyvtár fénykora tehát a király utolsó éveivel kapcsolódik, Corvin János trónutódlásával kapcsolatban. Mátyás király a könyvtárat szorosabb kapcsolatba akarta hozni Corvin János személyével, és ez magyarázná meg a Corvinákban levő gyakori Corvin János arcmások alkalmazását is; ezt megerősítik ezeknek az ábrázolásoknak az összevetései a csontkoponya-felvétellel. A szorosabb kapcsolat Corvin János és atyja királyi könyvtára között a kódexek külső kiállításában is kifejezésre jutott, mutatott rá már Schönherr,^[15] a legfényesebb kéziratok, úgymint a brüsszeli missale,^[16] a római breviárium s az Attavante-től festett többi kézirat miniatúráin a királyi pár arképe mellett a gyakran található hosszúfürtös, tógás ifjú képeben a serdülő Corvin János képmása gyanítható. Azóta ezek a feltételezések megerősítést nyertek a Corvin Jánosnak meghatározott egyéb arképekkel való összehasonlítás révén, s jelenleg a csontkoponya-felvétel is e régebbi feltevéseket támasztja alá. Ezek a portré-összevetések vezettek el ahhoz a feltételezéshez, hogy MS személye kapcsolatba hozható mind a Corvina könyvtárral, mind Corvin János személyével, szorosabb környezetével.

Azt az arcot, amelyet MS mester a Kálvárián profilban ábrázolt János apostolként, a Keresztvitelnél szembenetben ábrázolt János tanítványán találhatjuk meg: az

összevetések azt mutatják, hogy ez a két arc ugyanarról az ábrázoltról készült. Az eddigi összevetések pedig — a milánói stucco, a szembenéző müncheni arkép és a most előkerült csontkoponya-felvétel is megerősíti azt a feltételezésemet, hogy itt is Corvin János arcmása szerepel. Ezen a szembenéző János apostol alakon az MS-i Keresztvitelnél, ugyanazt a finom vágású, hosszú orrú, feltűnően elkeskenyedő, szinte háromszögbe keskenyedő, de mégis erős állú arcot látjuk, mint a müncheni arképén, mint a római breviárium Corvin Jánosnak feltételezett alakján.

Összefoglalva azt látjuk tehát, hogy a Corvin János János evangelista alakjában ábrázolt milánói stucco arcmása és az ehhez nagyon hasonló MS mester Kálvária János apostola a most előkerült Corvin János csontváz-felvétel fejjel összevetve megerősíti még jobban a stucco hitelességét és az MS fejet, mint Corvin Jánost.

Ezzel a csontváz-képpel Corvin János ikonográfiája hiteles arképeit nagyobb biztonsággal lehet kimutatni. Finom metszett csontszerkezet, hegyes áll stb. Ezekkel összevetve a müncheni szembenéző arképet és a római breviárium Corvin János arcmását, az MS ugyancsak szembenéző Keresztvitel János alakjával, azt találjuk, hogy ezeken mind Corvin János ábrázolások, még pedig hiteles ábrázolások találhatók.

Ezek alapján még további Corvin János ábrázolások is meghatározhatók, melyeket eddig képzeletbeli Mátyás arképeknek tartottak.

És MS mester személyét kapcsolatba hozhatjuk mind Corvin János környezetével, mind a Budai műhellyel, mind a Bibliotheca Corviniana-val, melyek Corvin János köré csoportosultak.

A drapériás lépő láb

Az a körülmény, hogy MS mester képein Corvin János arcmásai felismerhetők, magával vonja azt a feltevést, hogy talán MS mester lehetett az, aki Milánóba vitte s



6. Corvin János arképe, München



7. MS mester, Keresztvitel, részlet, János tanítvány, Esztergom

készítette Budán azt a rajzot, amelyről Corvin János milánói stucco domborművű képmását, mint János apostolt készítették. Ezt a feltételezést megerősíti a műveiből kielemezhető milánói művészeti kapcsolat is. MS Vízitációja Máriájának drapériás lépő lába, mely annyira magára vonja a figyelmet s szinte kiugorva a képből az antik drapériás lépő lábak megjelenítésére emlékeztet, és a virágok ugyanezen a képen leonardói kapcsolatra utalnak.

A Vízitáció Máriájának behajlított drapériás, fénnel modellált lába nagyon szoros kapcsolatot mutat Leonardó ún. Matelda, Windsor rajzának behajlított drapériás lábával. Ezek a lábak nemcsak formájukban, mozgásukban, plasztikusságukban — hanem különösen a fénnel való modelláltságukban is erős rokonnaságokat mutatnak. Formailag eredetében antik szobor előképekre megy vissza a leonardói motívum a firenzei művészetnek a quattrocento elejétől kezdődő előzményein átforgatódva, de egyúttal újból követlenül is antik példaképhez fordulva. Leonardónál a leszármazás: az első előzmény antik kariatida, mint amilyen a Tivoli Villa Hadriana kariatida maradványai, de más, Rómában, magángyűjteményben volt kariatida is. Ezek adták az ösztönzést Donatello firenzei Szent Márk álló szobra drapériás behajlított lábához is, majd Padovában Szent Ferenc álló szobrahoz.

A Tivoli kariatidák az Erechteion-másolatok közé tartoznak, és e római szobrok közvetítésével is a görög művészet jutott el a firenzei reneszánsz mesterekhez. Leonardónál ezek mellett a Matelda rajz megformálásába és modellálásába belejátszott a Camillus római bronz szobra is. Leonardói megfogalmazásban kerültek azután a velencei festészetbe is, mint Giorgione Juditja, melynél kimutatták konkrétan a leonardói hatást, és az ennek az alapján készített metszetek nagy számban elterjedve,

metszeteken keresztül is tovább közvetítették ezt a formai, megoldásbeli motívumot. MS mesternél azt figyelhetjük meg, hogy itt is olyan előképet alkalmazott, amelynek eredetije vagy eredeti, ti. a leonardói művek — rajzok, vázlatok — közelebb állnak hozzá, mint azoknak az alapján készített metszetek. Nemcsak a velencei, északolasz metszetek révén, hanem közvetlenül az itáliai festészetből, Leonardo műveiből merítve alkotta meg ezt az annyira jelentős részletét, remekművű részletét képének.

A forrás, eredet, motívumelőzmény, rokonság, típus kutatása igen fontos mivel a stilisztikai, ikonográfiai és időbeli egyezések, összefüggések alapján határozottabban lehetővé válik bizonyos művek bizonyos művészi körhöz kapcsolása, kimutatható, mi segítette elő művészi törekvéseik megvalósítását, kibontakozásukat. Azonban szem előtt kell tartani, hogy nemcsak határozottan, de még nagy általánosságban sem ad feleletet egy művészi körhöz való kapcsolásra úgy, hogy művészek azonosítása, attribúálása lehető legyen e módszer segítségével. Ugyanaz a forrás, előkép, metszettelőzmény, motívum-rokonság, talán még a módszer hasonlósága sem bizonyítja a létrejött új műalkotások egy kéztől való származását. Sőt éppen e módszerrel való vizsgálat révén még határozottabban és hangsúlyosabban megmutatkoznak az egyéni jellegzetességek. A műalkotásoknál a forrás és a módszer hasonlósága alapján nem lehet művészazonosságot megállapítani, az egyéni jellegzetességek összetéveszthetlenné teszik a különböző, bár azonos források és hasonló módszer alapján működő mestereket. Nagyon is figyelembe kell ezt venni, éppen azoknál a művészeknél, akiknek lényegéhez közelebb kerülni éppen csakis a műalkotásból magából kielemezhető jellegzetességek révén van lehetőségünk.

Az azonosságok és hasonlóságok alapján nem tehető fel minden esetben közeli kapcsolatot, az azonossá-



8. Leonardo da Vinci: Rajztanulmány. Windsor



9. MS mester: Vizitáció (részlet)

gok és hasonlóságok forrásainak mind teljesebb számba vétele éppen a különbségre, az egyéni jellegzetességek kutatására alkalmas, a sajátos egyéniség kimutatására.

A hasonlóság tagadhatatlan Leonardo rajzai, fénnel modellált drapériás alakjai és MS mester Máriajának részlete és több korabeli metszet hasonló részlete között. A drapéria nagy lendülete a testhez szorítva követi a test vonalát, érzékelteti a lábat és kevés redőt ad, melyek nem rejtik el a mozdulatot, és a súlyos drapéria alatt az emberi alak finom körvonalát, és megmutatják vetődésük vonalával az emberi alakot. Leonardóval kapcsolatban felvetődik a kérdés, hogy milyen monumentális antik szobor vagy szobrok nyújtottak ösztönzést a megformáláshoz. MS mesternél ez természetesen fel sem vetődik, hanem a már az antik alapján feldolgozott festészet nyújtott számára tanulságot, ösztönzést.

Gondos előkészítés, könnyedség és harmónia egy alak egy részletében — amely elűt a többi részlettől.

MS és Leonardo milánói művészeti ismerettségére nemcsak a Vizitáció Máriajának fénnel plasztikussá modellált drapériás behajlított lába, nagyvonalú monumentalitású drapériája utal, hanem a virágok mintázásánál mutatkozó erős hasonlatosság is. Mária ikonográfiájához tartozó virágok láthatók a Vizitáció bal sarkában, amely erősen emlékeztet a Leonardo Sziklás Madonnájának virágai megformálására és elrendezésére. A meghatározott virágoknak nem meghatározott módon, de Leonardóhoz szorosan kapcsolódó megjelenítése arra vall, hogy ismerhette ezt a művét. Nem tartozik a lehetetlenségek közé, hogy Milánóban járhattott MS, ahol a magyar udvarnak szoros kapcsolatai voltak a milánói udvarral, s megnézhetette a hercegi udvari festő műveit.

Mária enyhén hajló figurája még gótikus emlékeket rejt, de — ahogy rámutatnak — finom metszésű arc-

vonásainak egyéni bája, könnyed lebegésű kendője, lágy omlású ruhája, sajátos divatú fejdísz, nagy kifejező erőt sugárzó biztos rajzú kezei elképzelhetetlenek a XVI. század előtt[17] — vagyis a reneszánsz tanulságokat hasznosította.

Az előtér határozott körvonalakkal mintázott növényzete, nemcsak gondos természetmegfigyelő hajlamát bizonyítja, az éles rajzú növények arról a képi emlékről is vallanak, amely segítségével természetmegfigyelő hajlamát művében kifejezésre is juttathatta MS mester — a leonardói Sziklás Madonna előterének virágairól.

A kék írisznek művészi önkénnyel a barázdált, lehajló görbülő leveleit a rokon sászliliomnak (*Heimerocallis*) adja, a nyúlszapuka (*Anthyllis vulneraria*)-nak pedig az ebszőlő, keserűdes csucor (*Solanum dulcamara*) leveleit adja Leonardo a Sziklás Madonna előterének bal oldali virágai között. Az írisz mellett a haraszt, páfrány, ibolya ugyanúgy megtalálható a bal sarokban, mint a fenti virágok MS mesternél is, az elrendezésben is rokon módon.

MS mester gótikus egyéniségének reneszánsz vonásait az itáliai, és leonardói művészettel való közvetlen kapcsolat is erősítette.

Pogányné Balás Edit

JEGYZETEK

1 Corvin János és Kristóf csontkoponya felvételeire Dr. Balás Anna hívta fel a figyelmet.

2 Schönherr Gyula: Hunyadi Corvin János. Budapest. 1894. 33. o.

3 Schönherr 31. o. 1. jegyz.: „A sírok annyi évszázad viszontagságai dacára még épségben maradtak, Bárá Baich Levin horvát bán



10. Részlet a 11. képből



11. Budai Graduále. Feltámadás, Corvina. Budapest

1870-ben felbontatta azokat: a koporsóban talált gyűrűk ez alkalommal állítólag a zágrábi múzeumba kerültek. Dr. Török Aurél egyetemi tanár által felbontásukról már fentebb (22. o. és jegyz.) megemlékeztünk. Atya és fiú (C. J. és Corvin Kristóf) két különböző koporsóban fekiüdtek, a koporsók már el voltak korhadva, s dr. Tauffer Emil akkori fegyházi igazgató a csontokat egy diófából készült, közös koporsóba záratta. A csontmaradványokon végzett mérések szerint Corvin középtermetű, erőteljes testalkatú férfi volt, középnyagúságú mesocephal koponyával, melynek alkata szabályos és szép alakra enged következtetni. Kristóf herceg marad-



12. MS mester, Feltámadás, részlet, 3 Mária. Esztergom

ványainál feltűnő a nagy hasonlatosság az ő és atya fejalkotása között”.

4 Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában. Budapest. 1966. 706, 717. l., 292–295.; Kép 405–408.; Jolán Balogh: Die Anfänge der Renaissance in Ungarn. Graz, 1975. 196–197. o.: Auch des Medaillenbild an der Chorwand von S. Maria della Grazie in Mailand offenbart die hohe Achtung des Auslandes vor der Persönlichkeit des Königs. Die ihn und seinen Sohn dort porträtierenden Stucco-Tondi stellen zusammen mit zwei anderen die vier Evangelisten dar. Sie entstanden bei dem Neubau des Chores durch Lodovico Sforza zwischen 1487 und 1490. In den Tondi von Matthäus und Johannes erkannte Professor Middeldorf die Porträts des Königs und seines Sohnes. Die individuellen Züge lassen sich nicht leugnen, auch ähneln die des älteren und des jüngeren einander auffallend, für Blutsverwandte zeugend. Das Portrathafte des älteren betont sowohl das glattrasierte Gesicht wie auch die Kleidung. Beide Bildnisse veranschaulichen nebeneinander den siegreichen Vater und den hoffnungsvollen Sohn, daneben berühren sie des Königs letzte politische Probleme, die Nachfolgefrage und die Verbindung mit Mailand.”

5 Corvin János arcképe. München Alte Pinakothek. Londoni magángyűjteményből került 1950 körül oda. Eljegyzési kép, szőke, haját az eljegyzési virágkoszorú díszíti. Jobbjában a gyűrű, baljában eljegyzési kendő. A Hunyadi családra utal a holló a gyűrűn, pompás kard és a falifülkében díszes korona. A kép készítőjét eddig nem sikerült biztosan meghatározni. A stílusánál észak-itáliai, talán milánói festőre utalnak, részben Borgognone, részben Leonardo-körhöz kapcsolható. Emellett azonban az északi művészettel is kapcsolatot mutat, így a kéz és faliszekrény visszaadásában. A képet valószínűleg Budán, közvetlenül az ábrázoltról festhette művésze. Irt: Balogh, Mátyás i. m. adattár 310. o., 309, 335.; Balogh, Die Anfänge... 214. o.

6 Római Breviárium. Cod. Urb. lat. 112. Attavante illuminálásával 1487–92-ben készült. Itáliában maradt valószínűleg, mivel



13. Részlet a 11. képből, Jézus megjelenik Péternek

Mátyás életében nem készült el. *Schönherr* i. m. 66. Corvin János ábrázolására utal. *Csontosi Archeológiai Értesítő* 1888, Mátyást és Beatrixot határozta meg a főalakok közül. A Corvinákban levő gyakrabbi Corvin arcások alkalmazására Berzeviczy és Schönherr felhívták már a figyelmet. Határozottan megjelöli a Mátyás mellett ülő alakot Corvin Jánosnak *Banfi, Fl.: Ricordi Ungheresi in Italia*. 1940–41. és *Corvina*, Budapest. 1943. 561–582.: *Il Breviario di Mattia Corvino nella Biblioteca Apostolica Vaticana.*; – Balogh, Mátyás i. m. elfogadja kérdőjelesként. Irodalom: *Diszlapok római könyvtárakban őrzött Corvina-Codexekről*. Pest, 1871.; *Stornajolo I, Codices Urbinales Latini*. Roma 1–3. 1901–1921.; – *Vasárnapi Újság* 1876, *Rómer* 210. l.; – *Csontosi* AÉ 1888 meghatározza Mátyás és Beatrixet.; – *Hevesy* 1911. Mátyás és Beatrix.; – *Ancona* 1571

De Marinis II. k. 1150 sz.

Fogel I = 127

Fogel II 87

Schönherr 66 Mátyás és Beatrix mellett Corvin János. *Hevesy, A.: La bibliothèque de roi Matthias Corvin*. Paris 1923.

Weinberger 105

Hoffman E, 127 2 Régi magyar bibliofilek

Bánfi 1940, 1943, Mátyás, Beatrix, Corvin János.

Balogh 1966, Corvin János?

Csapodi, *Corvina* 1968, 58, 120. Mátyás és Beatrix.; *Csapodi* – *Csapodiné: Biblioteca Corviniana*. 1976. LXVI 130. Mátyás és Beatrix mellett Corvin Jánost is említi.

7 *Pogány* – *Balás, E. Mantegna és MS mester. Művészettörténeti Értesítő* 1974. 2. sz.

8 *Milánói Stucco János evangélista, Corvin János arcása.* *Balogh, Mátyás* i. m. 717, 706.

9 *Rajzok Corvin János arcképéhez: A milánói stucco domborműhöz, a New Yorki Didymus miniatúrájához, a firenzei Psalterium miniatúrájához.* *Balogh, Mátyás* i. m. 335.

10 *Corvin János az észak-magyarországi bányavárosok ura, lipői herceg, sziléziai herceg stb. volt, mint az észak-magyarországi bányavárosok ura is kapcsolatba kerülhetett MS mesterrel, akit nem mint egy városi céhfestőt kell feltételeznünk, hanem sokkal magasabb szintű működését, királyi környezetben működött, kíséretében utazott. Lehetséges, hogy a főtebb említett, budai rajzok kiállításával is kapcsolatba kerülhetett, és így kapcsolatba kerülhetett a lombard-körrel és Leonardo környezetével is. Később Corvin János kíséretében Velencébe is eljuthatott és onnan esetleg Padovába is.*



14. MS mester: Olajfák hegye, részlet, Júdás árulása a kapundl, Esztergom

11 A budai miniatúraműhely a Corvina könyvtár egyik legrejtélyesebb pontja – mutatnak rá. A művészettörténészek számolnak vele régóta, hogy vannak olyan Corvinák, amelyek nem fűzhetők egyetlen kiülföldi műhelyhez sem, hanem a különböző elemek keveredése vall arra éppen, hogy az Alpokon innen készültek. A budai könyvfestőműhely létezését nem vonják kétségbe, de az egyes Budán készített kódexeket nehéz meghatározott illuminátorok nevéhez fűzni, ez vitatott. A budai műhelyről: *Balogh, Mátyás* i. m. *Csapodiné Corvina*. 20, 21. o.

12 *Francesco Rosselli budai működéséről: Balogh, Mátyás* i. m. o.; – *Balogh, Die Anfänge der Renaissance in Ungarn*. Graz, 1975. 18, 212, 222, 246–7. *Csapodiné, Corvina* 16, 19–21, 42, 53, VI, XXXIX, XI, CXIII.: *Levi d'Ancona* a *Francesco Rosselli*vel kapcsolatos tanulmányában a kódexek egész sorát elvitatja *Cherico*tól, *Rosselli* javára... azoknak a kódexeknek a stílusa, melyeket a *Rossellinek* tulajdonít, nem egységes jellegű. A *Wolfenbütteli Psalterium*ot továbbra is *Cherico*ének tartja *Csapodiné*,... *Rosselli*nek viszont olyan korvinákat tulajdonít, amelyekkel *Levi d'Ancona* nem foglalkozik (budai iskola)... Budai kódexek készítésével kapcsolatba szoktak hozni őt nevet: *Blandius, Francesco* de *Castello Italico, Cattaneo madocsi* apát, *Felix Petancius* *Ragusinus* és *Francesco Rosselli*.... Az egyetlen kódexfestő, akinak a *Corvinával* kapcsolatos budai működéséről hiteles adatunk van, *Francesco*

Rosselli, a festő Cosimo Rosselli öccse. Francesco Rosselli 1448-ban született Firenzében, és kapcsolatban volt a város művészi társadalmával. Attavante és Chericót is jól ismerte. Egykorú adatok bizonyítják, hogy részt vett a sienai dóm karkönyveinek díszítésében 1470–71-ben, majd Botticelli rajzait metszette rézbe. 1480–83-ben Budán tartózkodott, de az is lehet, hogy nemcsak ezt a két esztendő töltötte ott. Később Velencében élt mint térképész. Levi d'Ancona stíluskritikái alapján következett, hogy melyek a Rosselli által készített Corvinák.

Rosselli kapcsolatba hozható a budai műhellyel, és freskófestő tevékenységére mutat rá B. J. és fontos az ő térképészeti munkássága. MS-nél az épületrészletek, városképek képeinek hátterein is Francesco Rosselli városlátóképekkel kapcsolatos budai tevékenysége utal. Azt a rajzot, amelyet ismeretlen rajzoló készített Budán a Hartman Schedel Weltchronikjának Buda képéhez, Wohlgemut és Bleydenwurff számára, nem kapcsolatos-e ez is MS budai működésével ifjúkori tanuló éveiben? A Buda képnél rámutatnak, hogy a királyi palota és a város helyes topográfiai elhelyezése arra vall, hogy valamely helyszínen készült vázlat szolgált alapul, amelyet azonban a Nürnbergi metszők önkényesen átdolgoztak.

13 Budai Graduale Feltámadás (Budapest, Széchenyi Könyvtár, Clmae 424. Illuminálás valószínűleg Budán 1480–90 körül. A régebben „Antifonale” néven ismert kódexről kimutatták, hogy nem a Francia király, VIII. Károly ajándéka, nem Filipecc kancellár hozta a francia udvarból. Valószínűleg a budai királyi kápolna számára készült. Csapodiné 44. o. X. tábla.; — Balogh. Die Anfänge der Renaissance i. m. 235–6. o.; Szigeti, Kilián: Mátyás király liturgikus kódexei. Magyar Könyvszemle, 1969. 271. o.; — A nagy alakos iniciálé francia-flamand előképre vall, de Budán készült.

13/2 Budai Graduale Feltámadás lapja.: „a főjelenetet növényi indákból, naturalisztikusan ábrázolt virágokból alakított keret veszi körül, melyet madarak, lepkék, muzsikáló angyalok, puttók és zsánerszerű jelenetek (szarvasvadászat, szász és egyszarvú) stb. élénkítene. A keret négy sarkában Krisztus feltámadásával kapcsolatosan álló képek: fönt bal oldalt Jónás megmenekül a hal gyomrából, jobb oldalt Sámson Gáza város kapujával; lent bal oldalt a naimi ifjú feltámasztása, jobb oldalt Elizeus feltámaszt egy fiút.

A szövegkezdet nagy miniatúrájának előterében a feltámadt Krisztus, mellette a földön az örök. A tájképi háttérben több kisebb jelenet: bal oldalt Krisztus megjelenik Péter apostolnak, mögötte három, Krisztus sírházhoz zárandókló asszony, még távolabb a háttérben Krisztus két tanítványával Emausba megy; jobb oldalt mint kertész jelenik meg Magdolnának, mögötte a Golgota hegye három kereszttel, közülük kettőn még a gonosztevők függenek.” Csapodiné, X (38).

A palánk kapu melletti jelenet hasonlóság a Graduale Feltámadás jelenetén MS mesternek az Olajfák hegye palánk kapu melletti jelenetének ábrázolásával hozható kapcsolatba. A Graduale Feltámadáson itt Péter apostolnak jelenik meg Jézus, MS-nél Júdás árulási jelenete játszódik le a palánkkerítés mellett, az alakok, a mozgás, mozdulat, beállítás hasonlósága még azt is feltételezni

engedi, hogy a francia-flamand előkép alapján készített miniatúra lapot MS mester mindenestre ismerte és talán ő maga is dolgozott rajta. A három Mária csoportja a Feltámadáson ugyancsak közvetlen kapcsolatra vall.

MS-nek tanulmányúttain kívül francia-flamand és egyéb előképeket lehetett ismerni, hatást gyakoroltak rá az itt, a királyi budai miniatúraműhelyben látott művek, és még ő maga is dolgozhatott itt.

13/a Pogány-Balás, E.: Mantegna és M. S. mester. Művészettörténeti Értesítő.

14 A könyvtár fejlesztésében legnagyobb érdemei Ugoletti Tádénak voltak, aki kétségtelenül Corvin János nevelője, tanítója is volt. Ő alapozta meg a könyvtár hírnevét Firenzében. Bécs elfoglalása 1485-ben a könyvtár sorásában is fordulópont, de 1471-ben már volt saját kódexfestője. A könyvtár Mátyás uralkodásának első évtizedeiben már fennállt, a gyűjtés Corvin János születése után nagyobb arányokat ölt, és amint Mátyás fiának trónutódlása felmerül, nevelésének előrehaladtával lépést tart a kéziratok gyarapítása is. Corvin nevelője, Ugoletti Tádé egyúttal a könyvtár élén áll, s midőn visszatért hazájába, a király őt bízta meg, hogy könyvtára érdekeit Itáliában képviselje. Firenzében foglalkoztatja a tudósokat, másolókat, könyvfestőket Mátyás számára, egybefogva Mátyás könyvtárának és Corvin Jánosnak dícséretét. Különös gondja van rá, hogy a készülő kéziratok tartalmában és kiállításában Corvin János nagy figyelemmel részesüljön. Naldo Naldi, aki a firenzei másológ munkájára ügyel fel, munkájában a budai könyvtár dícsőítését Corvin János neveltetésének leírásával vezeti be, s Bartolomeo Fonti, aki Ugolettót a könyvtárnokságban felváltja, mecénásai egyikét ismerve fel Corvin Jánosban, verseinek dedikációja által igyekszik megnyerni jóindulatát. Schönherr, i. m. 66.

15 Schönherr

16 „A brüsszeli missale, a római breviárium s az Attavante-től festett többi kéziratok miniatúráiban... a királyi pár arcképei mellett gyakran találkozunk egy hosszúfűrtös, tógába öltözött ifjú képpel, melyet joggal gyaníthatunk a serdülő királyi képmásának”, mutat rá Schönherr i. m. 66. — A brüsszeli Missaleben két Mátyás arckép van, a Medaillonokban fol. 411 v, ez érem utáni és nagyon hasonlít az Utolsó ítélet fol. 206 pn a középen ábrázolt profilos koszorús királyi alakra és megegyezik a Római breviárium Szent Pál prédikációján az ültő Mátyás királlyal. Ugyanebben a Brüsszeli Missaleben az Utolsó ítéleten fol. 206 és a Kálvárián fol. 105 v Mátyás képzeleti képét látjuk a térdelő ifjú alakjában. Lehetséges, hogy a térdelő ifjú királyi alak Corvin János ábrázolása (ezt valószínűsíti, hogy nagyon hasonlít a római breviárium Mátyás mellett ültő ifjú alakjára, melyet Fl. Banfi Corvin Jánosnak határozott meg). A Brüsszeli missale fol. 6 v díszes lapján Mátyás király medaillonban van ábrázolva, hiteles arckép a sz. anima regis érem után. A többi alak nem hasonlít erre. (Schönherr is utal a Brüsszeli Missaleben Corvin Jánosra).

17 Radocsay D.: Magyarországi táblaképfestészet. Budapest, 1951.

REMARKS CONCERNING JOHN CORVINUS' PORTRAITS

The recently found photo of John Corvinus' skull testifies the authenticity of John Corvinus' hitherto only supposed portraits as for example the stucco relief in Milan or the portrait in Munich. By this help further Corvin's representations could be identified. The characteristic long face, fine, fairly long hook-nose, the finely narrowed bone structure, the pointed jaw figure in miniatures and paintings as well as in a portrait, hid in the figure of the apostle John. This type appears in some of master MS' Passion-pictures. Besides their features, characteristic for master MS's style, these figures are very probably portraits as well. The three-quarter profile figure of apostle John in the Calvary resembles the stucco relief bust of evangelist John in Milan that had been identified as John Corvinus' portrait. Comparing the two portraits and John Corvinus' other portraits with the cranial bones the individualized features are recognizable for both MS' type of faces and for John Corvinus' portraits. For this reason master MS' figure can be connected with John Corvinus' closer circles, with the miniature-workshop and with the library of Buda.

The apostle John's face depicted in profile in the Calvary by master MS appears en face as apostle John in the Bearing of the Cross. The comparison proves that the two faces had the same model and the photo of the recently found cranial bones confirms the supposition that both are John Corvinus' portraits.

Having discovered that master MS had been closely connected with John Corvinus' surroundings in his youth, he had to have seen the sheet of the Gradual in the Corvinus Manuscript (codex from the library of King Matthias of Hungary in the 15th century) and was influenced by it when he created his Resurrection.

The stucco of Milan, the portrait of Munich and the recently discovered photo of the cranial bones confirm the supposition that in master MS' Calvary the apostle John's profile and in the Bearing of the Cross St. John, depicted en face, the portrait of John Corvinus is represented.

Edit Pogány-Balás

ÉSZREVÉTELEK A FIRENZEI PSALTERIUM-CORVINA HÁROM TÖRTÉNETI ALAKJA IKONOGRÁFIAI MEGHATÁROZÁSAIHOZ

A firenzei Psalterium-Corvina Dávid királyt ábrázoló egyik miniatúrájának három történeti alakja^[1] meghatározásával nagy érdeklődéssel foglalkozott a kutatás: a középső alak, mely teljesen hiteles Mátyás király-arcmás, erre vonatkozólag mindig is teljes az egyetértés a kutatásban. A másik két alak vitatott volt és különböző magyarázatra, megfejtésre adott lehetőséget.

A szakértők nem mind egyeztek meg abban, hogy a harmadik történelmi alak VIII. Károly francia király Mátyás mellett, és nemcsak a harmadik alak vitatott. Tulajdonképpen csak Mátyást, a középső alakot ismeri fel egyöntetűen a kutatás, a két másíkról különböző nézetek merültek fel.

Már az első megállapítások között felmerült, hogy a harmadik alak Mátyás mellett női alak. Römer 1876-

ban, Müntz 1882-ben Mátyás mellett Beatrixot véli látni. Majd felmerül Corvin János személye a harmadik alakhoz. Csontos 1911-ben Mátyás királyt, az eddigi Beatrix helyett Corvin Jánost és III. Frigyes császárt látja. Hevesy veti fel 1911-ben ez alakban VIII. Károly francia királyt, mellette Mátyás királyt és Corvin Jánost.^[2]

Később ismét visszatértek a harmadik alakban női meghatározásra:^[3] Beatrix vagy Anne de Beaujeu, VIII. Károly francia király testvére, egy ideig régens személyét vélte felismerni a kutatás.

Ugyancsak ebben a harmadik, Mátyás melletti ábrázolásban, melyben nőt is láttak, a gyermek VIII. Károly-ra^[4] mutatnak rá.

A Mátyás mellett álló másik alak, kezében jogarral és fején lilomos koronával, szintén vitatott. Nem áll azonban az, hogy: "... a firenzei Laurenziana könyvtár bibliájának miniatúrájában a magyar irodalomban mindenkor Mátyás, VIII. Károly és Corvin János ábrázolásait ismerték fel." ^[5] Az idős alakot III. Frigyes császárnak is meghatározták. Amikor pedig az olasz irodalomban a Mátyás melletti ifjú ábrázolását VIII. Károly portréjának tekintik, akkor felvetik XI. Lajos francia király ábrázolási lehetőséget az idős alakban, a Mátyás mellett uralkodó alakjában. Az ifjú alak lilomos palástjával és az idősebbik lilomos koronájával indokolják a feltevéseket.^[6] Erre visszatérünk.

A magyar irodalomban sem mindenkor tekintették a Mátyás melletti uralkodót VIII. Károlynak. Csontos 1911. Frigyes császár alakját látta benne. A. Hevesy 1911-ben megállapította VIII. Károlynak, s Ancona 1914-ben XI. Lajosnak. VIII. Károlyt tehát két alakkal is összefüggésbe hozták, felváltva, mint idősebb, jogarral és mint gyermek, a harmadik alakként.

Ez a miniatúra, egy egész oldalas kép, a firenzei biblia harmadik kötetének címlapja, mely a Psalteriumot vezeti be. Dávid király térden állva imádkozik, mögötte három hadvezére nézi a csata kimenetelét, „A három történeti személy közül az első — jobb felől — a finoman rajzolt karakterisztikus profiljáról kétségtelenül felismerhető VIII. Károly király...”^[7] Ez az alak azonban szerintem kétségtelenül felismerhetően Miksa, akkor római király, későbbi császár, III. Frigyes fia, Mátyásnak hosszú ideig ellenfele. Miksa jellegzetes profilábrázolásának bármelyikével vetjük egybe ezt az alakot, kétségtelen bizonyossággal látszik az azonosság. Miksa több arcását bemutatjuk az összevetések megkönnyítésére, az azonosság eldöntésére. Amennyire hiteles kép után készült hiteles Mátyás ábrázolás szerepel itt, úgy éppen annyira hiteles Miksa ábrázolás állapítható meg itt az első alakról, „A harmadik álló alak kétségtelenül nő, így vagy Beatrix, vagy Anne de Beaujeu francia régensnő, nem pedig Corvin János vagy egy ismeretlen francia herceg...”^[8]

Ha — de ez egészen bizonyos, a jellegzetes betört nagy orrú alak Miksa, nem pedig VIII. Károly francia király, úgy az Anne de Beaujeu azonosítás feltételezése már el is esik, még ha nő is lenne a harmadik alak. Dávid Király három hadvezére figyel itt a csatát, női alak aligha lehet így közöttük, mutatnak rá. ^[8a]



1. Firenze Psalterium-Corvina címlapja. Imádkozó Dávid király. Firenze, Bibliotheca Laurenziana



2. Részlet az 1. képből

„A szélső alak fején császári korona van, kezében jogar, tipikus vékony sas orra után ezen alakban Mátyás riválisát III. Frigyes császárt véljük felismerni, kinek egykorú arcképét a bécsi udvari könyvtár több XV. századi kéziratban bírja.” [9] Nincs rajta császári korona, és tipikus sas orra a jellegzetes miksai, a homlok és orr kapcsolódásánál a jellegzetes betöréssel, melyet minden Miksa ábrázolás bemutat. Miksa, XI. Lajos, VIII. Károly arcképeinek összevetése alapján e kérdés világosan tisztázható.

A három történeti alaknál a történeti körülmények figyelembevételével kell hogy történjék a megállapítás még akkor is, ha ennyire jellegzetes — de eddig mégsem felismert ábrázolásokról van szó. A harmadik alak pedig nem is jellegzetes annyira, és így ennek meghatározása mindenképpen a Mátyás melletti idősebb uralkodó meghatározásának a függvénye.

4. Miksa császár, Bernhard von Strigel





5. Meister des Habsburgers Altars: Királyok imáddása, részlet, Bécs



6. Részlet a 1. képből

Felvetődik a kérdés természetesen, mi magyarázza meg, hogy Mátyás és Miksa egymás mellett áll egy ilyen kiemelt helyen levő miniaturán, amelyet a firenzei Gherardo és Monte di Giovanni testvérek készítettek, elég későn rendelhették meg, Mátyás életének utolsó időszakában, és befejezetlenül Firenzében maradt.

Erre a kérdésre magyarázatot Miksa leányának, Margit főhercegnőnek Corvin Jánossal való házassági terve adhat, ez magyarázhatja meg, hogy a firenzei Psalteriumban Mátyás király és Miksa együttesen van ábrázolva, amint a hitetlenekkel való harc kimenetelét figyelik, és minden valószínűség szerint a harmadik alak

ezzel kapcsolatosan esetleg Margit főhercegnő. Ezt a házassági tervet Schönherr ismerteti Corvin Jánosról szóló monográfiájában.

Margit főhercegnő Miksa és Burgundi Mária leánya, 1480. január 10-én született Gentben. Gyermeckorától mint Németalföld örökösneje XI. Lajos francia király udvarában nevelkedett, mint a későbbi VIII. Károly francia király jegyese. Károly azonban ezt a házasságot feladta, Bretagne örökösneje, Anne de Bretagne miatt. Akit 1491-ben el is vett, amikor pedig Margit főhercegnővel per procuracionem már házasságot is kötött. Anne de Bretagne pedig magával Miksával volt hasonló helyzetben. Károly tehát mind Miksa, mind Miksa leányának házassági terveit megsemmisítette, hogy Bretagne-t Franciaországgal egyesítse. Ezek a házasság megszüntetését és az új házasságot szolgáló tervek Anne de Beaujeu, a régensnő által éveken keresztül folytak, bizonyára Miksa is tudomást szerezhetett róluk, és ez is magyarázza, hogy tárgyalásokat kezdett Mátyás királlyal Margit főhercegnő és Corvin János házasságáról. Bár valószínűleg nem gondolta komolyan. Annál is inkább, mivel a Mátyás király és III. Frigyes közötti 1462-es szerződés szerint III. Frigyes vagy Miksa öröklő Magyarországot Mátyás halála után, ha Mátyásnak nincs utódja. Így a házasság Corvin János törvényességének elismerését is jelentette és az örökösödési vitás ügyeket is kedvezően megoldhatta volna.

A házassági terveket Schönherr ismerteti.[10] 1489 tavaszán Miksa római király közeledett Mátyáshoz, hogy a császár és Mátyás között a sok küzdelem után kibékülést hozzon létre.

A tárgyalások legfőbb jelentősége most az volt, hogy Mátyás király maga szabhatta meg a béke feltételeit egykori vetélytársának, a magyar trón szerződéses jelöltjének, s hogy ezzel elősegíthette dinasztikus törekvéseit.

Az első lépést Frigyes császár helyett fia, Miksa tette meg. 1489 tavaszán követei által megkezdte Mátyással a tárgyalásokat. Fő törekvése az volt, hogy Bécsset és az atyja által elvesztett tartományokat visszaszerezze házában, vagy legalábbis biztosítsa azt, hogy azok Mátyás halála után vissza fognak szállni a császárra. A létrejövendő, a tárgyalások alapján bekövetkező béke lehetett volna az alapja a formális szövetkezésnek, mely lehetőséget nyújtott volna arra, hogy a két uralkodó közösen forduljon közös ellenségük, a török ellen.

Mátyás hajlandónak mutatkozott a béke megkötésére, azzal a feltétellel, ha Miksa beleegyezik, hogy Mátyás Ausztriát még életében Corvin Jánosra ruházza át, és halála után elősegíti magyar királlyá választását. Mátyás udvarában a követek élénk figyelemmel kísérték a tárgyalásokat. A királyi hatalomért indult meg itt még Mátyás életében a titkos harc a trónért s Corvin János trónutódlási jogáért. A pápai követnél a királyi törekvései jóindulatú támogatóra találtak, Velence követe is kedvezően volt hangolva Corvin ügye iránt, bár őt egyelőre csak a változás eredményei érdekelték, mely Mátyás és a császár kölcsönös viszonyában készülöben állott. Ranzano azonban Beatrix s általában a nápolyi udvar érdekeit képviselte, s a királynéval együtt szőtte fondorlatait, mikről az egykorú diplomáciai iratok nem egy tanúságot őriztek meg. Beatrixnak a ferrarai hercegnéhez írt titkos levelét fogták el, melynek tartalma a milánói házasság ellen irányult. Lodovico Sforza pedig a király halogatásaiban szakítási szándékot látott, és egy állandó követ által ellenőriztette a magyar udvarban készülő eseményeket. A milánóiaknak tényleg volt okuk bizalmatlanságra. Miksa közeledése egyelőre ugyan csak annyit eredményezett, hogy a két uralkodó júniusban hat hónapra meghosszabbította a fegyverszünetet. Miksa római király késznek mutatkozott Corvin János trónra-jutását támogatni, és ennek bizonyítékául leányának, Margit főhercegnőnek kezét ajánlotta fel Corvin János számára. Annak ellenére, hogy a gyermek Margit főhercegnő VIII. Károly francia királlyal volt eljegyezve.[12] A Habsburg házzal kötendő házasság előnye könnyen reávehetették Mátyást a milánói szövetség felbontására, bár óvakodott elárulni a tervet, mielőtt az valósággá válnék.[13]

A végleges megállapodások Miksával Linzben a személyes találkozástól függtek, melynek napjaul 1489. szeptember 9-ike volt kitűzve. Mátyást azonban megújuló betegsége akadályozta az útrakelésben, s az új határnap, október 12-ike előtt oly aggasztó fordulat állott be állapotában, hogy kénytelen volt ez évre lemondani a találkozásról. Kancellárját, a várad püspököt küldte Linzbe. Oda ment Frigyes császár is, aki szükségesnek látta saját fiával szemben ellenőrizni a tárgyalások menetét, közbelépése minden nagyobb eredményt meghiúsított. Frigyes ragaszkodott ahhoz, hogy Mátyás még életében adja ki kezéből Ausztriát, de hallani sem akart az ezért kért hadi kárpótlás kifizetéséről. Mátyás utóbb hajlandó lett volna az átadásba beleegyezni, ha Frigyes ünnepélyesen lemond az 1462-i szerződésben biztosított trónöröklés jogáról. A császár azonban ellentmondott s Mátyásnak meg kellett elégedni azzal, hogy a fegyverszünet meghosszabbítása mellett későbbi találkozásra halasztották a nagyszabású politikai tervek megvalósítását. [14]

A firenzei Psalterium e miniatúráján a Mátyás melletti uralkodó alakjánál a liliumkorona és a jogar miatt utalnak elsősorban VIII. Károlyra, azonban Miksa is viseli a liliumkoronát, mint királysimbólumot, — írja Hanna Dornik-Egger [15] — tehát nem muszáj liliumos koronával francia királynak lenni. Így nem áll, amit A. Hevesy 1911-es megállapítása óta a liliumos koronával és a liliumos joggal kapcsolatban felhoztak, arra alapozva a francia király jelenlétét ezen a firenzei psalterium-miniatúrán: „Le troisième compagnon de Matthis porte une couronne ouverte a quatre fleurs de lys entre lesquels sont des fleurons, et tient un sceptre orné aussi de lys. Cette couronne et sceptre d'une part, le nez crochu et les traits du visage caractéristiques prouvent bien qu'il s'agit de Charles VIII.” [16]

Az a felfogás, amely szerint VIII. Károly ajándékát, a budai Gradualét a firenzei háromkötetes Bibliával akarta volna Mátyás viszonzni, [17] s ami még inkább alátámasztotta volna VIII. Károly jelenlétét itt, azért nem helytálló, mert a legújabb megállapítások szerint nem Franciaországból kapta Mátyás, hanem Budán készítették a budai Gradualét. [18] A firenzei Bibliát 1489–90-ben kezdték illuminálni, nem is fejezték be, Mátyás halálakor Itáliában maradt. Tehát nem kapott kódexet VIII. Károlytól, nem is viszonzta ezek szerint éppen ezzel. Másik érv a liliumos korona arra, hogy VIII. Károly van ott ábrázolva. A liliumos korona mint királysimbólum Miksáé, addig, amíg 1508-ben fel nem veszi a választott császár címet. Tehát az érvek megdőlnek VIII. Károly ábrázolására vonatkozólag a firenzei Psalterium három történeti alakja egyikeként.

Az ábrázolás hasonlatossága pedig teljesen bizonyossá teszi az azonosítást Miksa alakjával. Lehet, hogy ajándéknak készült valóban a kódex, de nem VIII. Károly, hanem Miksa vagy Margit főhercegnő számára: a possessor-címer minden kötetből hiányzik, de a III. kötet első lapján Mátyás király képe van, a lapszéli keretdíszekben pedig Dalmácia, Magyarország és Galícia címere.

A firenzei Psalterium e lapján az előtérben térdeplő Dávid király mögött három alak figyelmesen nézi a Jeruzsálem falai előtt dúló harcot. Mátyás kinyújtott karal magyarázza a mellette álló uralkodónak a győzelmes ütközetet. Mátyásnak és egy külföldi uralkodónak együttes ábrázolásával más Corvin-kódexben nem találkozni. A miniatör a megrendelő kívánságára festette ezt a képet, a miniatúra tanúsága szerint Mátyás annak szánhatta a kódexet, akinek az alakja mellette áll. Nagyon valószínű bizonyítéka e miniatúra annak a hadjáratnak, melyet Mátyás és Miksa béketárgyalásaik alkalmával a török



7. Ausztriai Margit főhercegnő, Jean Haye Clouet



8. J. Mostaert: Margit főhercegnő



9. Margit főhercegnő szobra Miksa császár síremlékéről Innsbruck

ellen tervezett az 1489. év folyamán, s amikor Miksa még leányának, Margit főhercegnőnek a kezét is felajánlotta Corvin János számára. E tárgyalások azonban végül is nem vezettek megnyugtató eredményre, megghiúsultak, a Psalterium is befejezetlenül maradt, csak ez a lap az emléke Mátyás és Miksa házassági terveinek és a török elleni közös szövetekezéseik tervezéseinek; ami, ha így megvalósul, talán a Mátyás halála utáni magyar történelmi helyzet is más irányt vesz.

A Margit főhercegnővel való házassági tervekhez kapcsolódik talán a Brüsszeli Missale sorsa is. Ez a Corvina Németalföldre került, a németalföldi kormányzók erre tettek esküt^[19]. Mátyás címere át van festve a spanyol Habsburgok címerével. Mária királyné vitte volna ki Mohács után, arra mutatnak rá. Lehetséges azonban, hogy Mátyás király ajándékba adta Miksa leányának, amikor a tárgyalások voltak 1489–90-ben, és szóba került Miksa leányával Corvin János házassági terve. ^[21] És Margit főhercegnő németalföldi kormányzósága idején vitte talán oda, és éppen ezért tettek erre esküt később is a németalföldi kormányzók. ^[22]

A firenzei Psalterium szóban forgó képén a harmadik alaknak női alakként való értelmezését, azonbelül Ausztriai Margittal való azonosítását megerősíti az az adat, hogy Margit a „francia királyné” kék, lilomvirágokkal díszített ruháját viseli egy bécsi kódex miniatúráján, ugyanúgy, mint itt a firenzei Psalterium lapján, világoskék, arany lilomvirágokkal díszített öltözkéket.

Margit e ruházatára vonatkozólag Bruchet ^[23] leír egy lapot, ahol „... onze miniatures remarquables représentant l'archiduchesse dans diverses circonstances de sa vie, notamment en reine de France, vêtue de velours bleu fleurdelysé, ...” S az a körülmény, hogy ez a bécsi kódex Mária királyné könyvtárából származik, megerősíti a valószínűségét, hogy a Brüsszeli Missale is Margit könyvtárából származhatott, Mária királyné könyvtárába került, aki neki unokahúga és kormányzó utódja volt, és így kerülhetett Brüsszelbe, ahol azután a németalföldi kormányzók fontos eskütevési szertartásának része lett e Corvin-Kódex.

Pogány-Balás Edit

JEGYZETEK

1 Firenzei Psalterium-Corvina, háromkötetes Biblia (Plut. 15. Cod. 15, 16, 17.) Első kötetét Attavante illuminálta, de csak elkezdte, a másodikat el sem kezdték kifesteni, a harmadik kötetet Gherado és Monte di Giovanni készítette, de befejezetlen. A harmadik kötet címlapján a térden állva könyörgő Dávid királyt ábrázolja, háttérben jelenetek Dávid életéből. Dávid mögött balra egész alakban három történeti személy álló alakban látható. Dávid három hadvezére (II. Sámuel 17, 18–23). portrészertű megjelenítésben. Mátyás király és mellette két uralkodó alakja.

2 A. Hevesy, *Revue de l'art Chrétien*. 1911. 19, 20.

3 Csapodiné Gárdonyi Klára: *Le tre figure storiche della Biblia Fiorentina*. Magyar Könyvszemle 1968. 31–34.

4 Mostra Storica della miniatura a Palazzo di Venezia Roma. Catalogo. Firenze. 1953, 324.; Berkovits, Magyarországi Corvinák 54, 104. 65. jegyz.



10. Jean Pérréal: XI. Lajos



11. VIII. Károly francia király, miniatúra



12. Jean Perréal: VIII. Károly, Chantilly



13. VIII. Károly, Firenze, Museo Nazionale

5 Berkovits 1962, 104.

6 Mostra i. m.: Salmi i. m. IV. della Bibbia Fiorentina.

7 Csapodiné, Le tre figure storiche della Bibbia Fiorentina. Magy. Könyvszle 1968. 31. o.

8 Bibliotheca Corviniana. Csapodi Csaba—Csapodiné Gárdonyi Klára. 2. kiad. Budapest. 1976. XVI. (60).

8a A. Jacobsen, Burlington Magazine 1974. 96. o.

9 Csontos, Archeológiai Értesítő 1910. 210. o.

10 Schönherr i. m. 94. o. Margit házasság.

11 Schönherr i. m. 94. o. és folyt. — A pápai követ jelentése 1489. június 25-ről; Theiner, Mon. Hungariae II. k. 527. o.; Trotti jelentése 1489. aug. 10, 13, 18.

12 Schönherr i. m. 94. o. és folyt.; A pápai követ jelentései 1489. június 25. Theinernél i. h. és október 15. a velencei Szent Márk könyvtárban. A Philostratos-ban található Mátyás-címerekkel kapcsolatosan is felmerülhet, hogy ez is Corvin János és Margit főhercegnő házassági terveivel kapcsolatos lehet: az ó-osztrák címer, Dalmácia és Sziléziai címere, Galícia címere, ó-magyar, új magyar címer található itt, alul egyesített Mátyás-címer, kerek világömbhöz hasonlóan két kis puttóval. A Philostratos Corvina utolsó lapszél díszítésénél e különös címer-motívum alapján a német-római császári koronára vágyódó Mátyás király világhatalmi törekvéseire utalnak. Azonban talán nemcsak Mátyás német-római császársági aspirációit jelenti, hanem a Habsburg—Corvin János házassági tervet. Szilécia, Galícia Corvin Jánosra utal természetesen, az ó-osztrák címer Margit főhercegnőre. Az utolsó lapon van, a végén küldték el a művésznek a tervet, abban az időben, amikor a házassági megbeszélések folytak.

13 Dipl. Emlékek, IV. k., Schönherr i. m. 100. o.

14 A pápai követ jelentése, 1489. okt. 15. december 26. Fraknoi 378, Schönherr i. m. 94. o.; Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában. Filipecz kancellár Linzben.

15 Hanna Dornik-Egger: Friedrich III. In Bildnissen und Darstellungen seiner Zeit. Alte und Moderne Kunst. 1966. 11. évf. 86. sz. 2. o.: a kép 1493—1508 között keletkezhetett „Der Terminus postquem ergibt sich, das Friedrich zu Lebzeiten

hätte als König dargestellt werden müssen, auf den Terminus ante quem lässt das von Maximilian getragene Königssymbol, die Lilienkrone schliessen."

16 Hevesy 1911, utal VIII Károly portréjára: Firenze, Museo Nazionale és Bibliothèque Nationale, ms. lat. 1190. Exposition des portrait de la Bibl. Nat. 1907. no. 75.

17 Berkovits 1945. Magyar Könyvszemle 29. o.

18 Szigeti Kilián, MKSze 1963. 327–332.

19 Margit főhercegnő vö.: De Boom Ghislaine: Marguerite d'Autriche Bruxelles, 1946, 31. az esküvő először 1507. márc. 18., a Corvin Jánossal való házassági tervet nem ismeri.

20 Firenzei Psalterium Dávid király „3 történeti alak” Plut. 15., Cod. 15, 16, 17.

1883 Gazette Archeologique 116 o. E. MÜNTZ.

1876 Römer Vasárnapi Újság 14. sz. 210 l.

1882 Müntz Mátyás és Beatrix

1910 Csontos, Arch. Ért. 210... Mátyás, III. Frigyes, Corvin

János alul is M. C.J.

1911 A. Hevesy; Revue de l'Art chrétien 19, 20... VIII. Károly,

Mátyás, Corvin J.

1914 Ancona P. D.: La miniatura Fiorentina I. 663... XI. Lajos,

Mátyás, C. J.

1927 Fogel, A Corvina-könyvtár katalógusa. 68. o... Ismeretlen francia hg. 79, 80, 81.

Fogel, II. 38, 39, 40.

1923 Hevesy; i. m. Nr. 36.

1929 Hoffman E. Régi magyar bibliofílek 79, 80, 81,

1945 Berkovits Magyar Könyvszemle 22–37... VIII. Károly, Mátyás, Corvin J.

1953 Giovanni Muzzioli, Mostra storica nazionale della miniatura a Palazzo di Venezia. Roma. Catalogo. Firenze, p. 324... XI. Lajos, Mátyás, gyermek VIII. Károly

1954 Salmi, M.: Italian Miniatures, New York 1954 IX. (Szent) Lajos Mátyás VIII. K.

1954. Mostra Storica della miniatura Palazzo di Venezia Roma Catalogo II. ed. Firenze, 1954, 324, 513 XI. Lajos, Mátyás, gyermek VIII. Károly.

1962 Berkovits, Magyarországi Corvinák Bp. 54, 104, 65. jegyz. XI. Lajos, Mátyás, gyermek VIII. Károly.

1962 Levi D'Ancona Mirelle: Miniatura e miniatori a Firenze dal XIV al XVI secolo. Firenze 1962. p. 202 1393, 1461 sz.

1966 Balogh Jolán: A Művészet Mátyás király udvarában; 718. VIII. Károly, Mátyás, Corvin János.

1968 Csapodiné Magy. Kvsze. VIII. Károly, Mátyás, nő; vagy Beatrix, vagy Anne de Beaujeu.

1974 Burlington Magazine febr. XI. Lajos, Mátyás, egyik vagy másik fia.

1976 Csapodi–Csapodiné: Bibliotheca Corviniana. Második javított kiadás, Budapest: VIII. Károly, Mátyás, Anne de Beaujeu.

21 A müncheni Corvin János arckép is talán a Margittal tervezett házassághoz kapcsolódik. Eleinte 1510-re, majd 1500-ra datálták, mint fejedelmi ifjú arcképét, majd Corvin Jánosnak határozták meg, és ekkor 1487–90-re datálták, amikor Corvin János Bianca Maria Sforza vőlegénye. A képet Miksa császár környezetéhez tartozónak vélték (Balogh, i. m. 304–10. l.). Lehetőségem szerintem, hogy abban az időben készült, amikor a Margit főhercegnővel kapcsolatos házassági tárgyalások folytak Miksa és Mátyás király között Corvin János házasságáról, és így talán inkább Miksa számára készült.

22 A brüsszeli Missale Németalföldre vitelét Mária királyné nevéhez fűzik, a leltárban az ő általa elvitt műkincsek között a B leltárban a vörös bársonyba kötött bibliát azonosítják ezzel a vörös bőrbbe kötött Missaléval, az alamizsnás Szent János temp-

lomból vagy a királyi várkapolnából származik, s melyre a németalföldi kormányzók az ünnepélyes eskü szertartását végezték. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 3. k. Wien 1885. Urkunden und Regesten aus dem K. u. K. Reichs-Finanz-Archiv Herausgegeben von Dr. Heinrich Zimmermann und dem K. u. K. Archivofficial Franz Kreychi. Reg. Nr. 2914. B leltárban „Ain grosse pergamene schone illuminierte lateinische wibl, in rot samat eingepunden, mit silber beslagen und verguldet.” Lap alján 8. jegyzet: Am Rande bemerkt: nicht vorhanden. Diese Bemerkung fehlt in Exemplar des K. u. K. Haus-Hof und Staatsarchivs und ist dort dafür am Rande von zweiter Hand bemerkt: bergebn zu Sand Johans, nachdem das zuerst von gleicher zweiter Hand geschrieben: hat's nit geantwort, gehert zu sand Johans theilweise durchstrichen wurde.” E. Müntz: Le Missel de Mathias Corvin à la bibliothèque royale de Bruxelles. Gazette Archéologique, 1883, 116–20.; Gheyn, S. J.: Catalogue des Manuscrits de la bibliothèque royale de Belgique. Bruxelles, 1901.: „D'après la tradition il fut apporté aux Pays-Bas par Marie d'Autriche...”. Ezekre hivatkozik a brüsszeli Corvina. Magyar könyvszemle 1904. 369–71.; Siklóssy L.: Műkincseink vándorútja Bécsbe. Budapest 1918. 76., 78.; Csapodi, Cs.–Csapodiné Gárdonyi Klára: Bibliotheca Corviniana. Budapest 1976. 37. o.; Az adatokból nem egyértelmű, hogy a Brüsszeli Missale Mária királynén keresztül jutott volna ki Németalföldre, így fennállhat az az elgondolás, hogy Margit főhercegnő kaphatta Mátyás királytól a házassági tárgyalások alkalmával, s az ő révén juthatott ki Németalföldre. Ő volt az első németalföldi kormányzó, s az esküvés szertartását is ő, az első németalföldi kormányzó határozhatta meg, és ez a tradíció állhatott aztán fenn több évszázadon keresztül.

Azáltal, hogy Miksa több fejedelmi háznak ajánlotta fel Ausztriai Margit kezét, azzal terveit akarta mindig erősíteni, s így még valószínűbbnek tűnik a Corvin Jánossal való házassági terv is. Bruchet adatai szerint Miksának Margittal a következő házassági terveit voltak még: 1483-ban hivatalos házasság VIII. Károlyal, ugyanabban az évben XI. Lajos halála után „francia királyné” címet visel; 1493: (még a VIII. Károlyal való házassági felbontás idején) Don Juan de Castille; 1494: Calabriai herceg; 1496: házasságkötés hivatalosan Don Juan de Castille-lal; 1497: meghal a férj; 1498. július: XII. Lajos francia király, aki ekkor válik Jeanne de France-tól (majd elveszi Anne de Bretagne-t, aki másodszor üti el Margitot a francia koronától); 1499: milánói herceggel, 1500: Skócia király; 1500. június: la prince de Galle-lal, ami az angol–flamand kereskedelmi szerződés természetes következménye; 1500. február: magyar király (Ulászló); 1501: Philibert de Savoie, meghal 1504. Ezután házassági tervek VII. Henrik angol királlyal [Bruchet, Max: Marguerite d'Autriche. Lille 1927].

23 Bruchet, i. m. 300 Nr. 137. Zifferer (Paul). Exposition d'art Autrichien. Les trésors de Maximilien prêtés par la République d'Autriche. Musée du Jeu de paume. 15 juin au 15 août 1927. (Villeneuve). Renseignements sur le diptyque de Vienne représentant Philippe le Beau et Marguerite et sur divers mss. de la Bibl. de Vienne intéressant l'archiduchesse (Catalogue no 10, 14, 63, 97 a 100 et 111)

Le no 97 (Vienne, mss. 2625) compte 38 feuillets 180×255 mm orné de onze miniatures remarquables représentant l'archiduchesse dans diverses circonstances de sa vie, notamment en reine de France vêtue de velours bleu fleurdelysé, puis en costume de veuve, douloureusement agenouillée. Cette oeuvre aurait été exécutée vers 1505 par Michel Riccio, de Naples, conseiller du roi de France et porte cette mention „Changement de fortune en toute prospérité faite pour Madame Marguerite, archiduchesse d'Autriche”. Ce manuscrit provient de la Bibliothèque de Marie de Hongrie.

REMARKS CONCERNING THE ICONOGRAPHICAL IDENTIFICATION OF THE THREE HISTORICAL FIGURES IN THE PSALTERIUM-CORVINA OF FLORENCE

During the research work for identifying the figures, represented beside King David in the sheet of the Psalterium-Corvina of Florence, out of the three historical figures, standing behind the kneeling King David, the concurring opinion of the middle figure is that it represents King Matthias, the opinion about the two others, however, is controversial. The figure — bearing a crown of lilies and a sceptre in his hand — is supposed to be the emperor Frederick III, the other the French King Charles VIII. In my opinion, however, this figure is evidently the Emperor Maximilian, Roman King at that time, son of Frederick III, long time rival of King Matthias. For proving my opinion several portraits of Maximilian are presented, out of which a few, representing him with the crown of lilies and sceptre, as well as all other authentic portraits that were connected with this figure. This representation of Maximilian, beside Matthias in such a significant place of the Corvinus Manuscript,

needs explanation. The marriage-plan between the archduchess Margaret, Maximilian's daughter and John Corvinus might account for it. This plan was documented by Schönherr, working up the papal legate's reports in his monography on John Corvinus in 1894. The archduchess Margaret, Maximilian's and Burgundian Mary's daughter, heiress of Netherlands and first governess of this country later, was the French King Charles VIII's fiancée at that time. Charles VIII however broke off the engagement and married Anne of Brittany. Maximilian began negotiations for archduchess Margaret's and John Corvinus' marriage, the fact of which would have acknowledged John Corvinus' legitimacy and would mean a solution of successional problems. All these would have offered a possibility to turn jointly against the Turks.

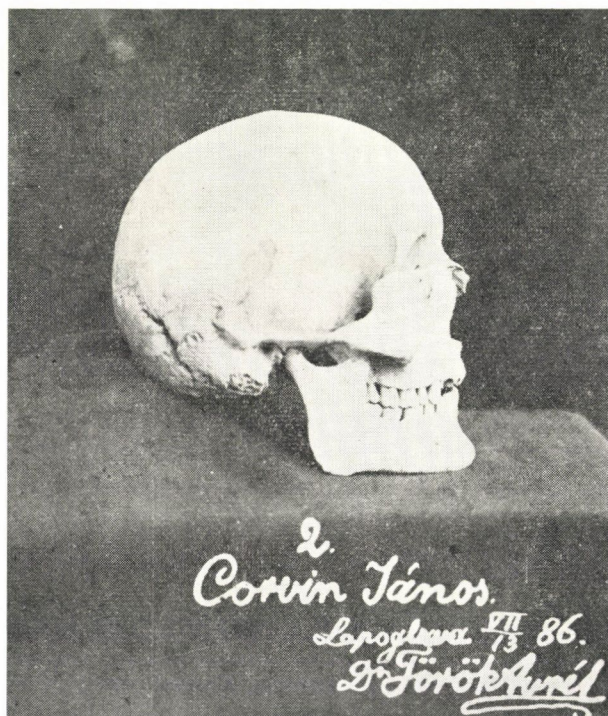
Edit Pogány-Balás

CORVIN JÁNOS ÉS CORVIN KRISTÓF CSONTMARADVÁNYAINAK FÉNYKÉPEIRŐL

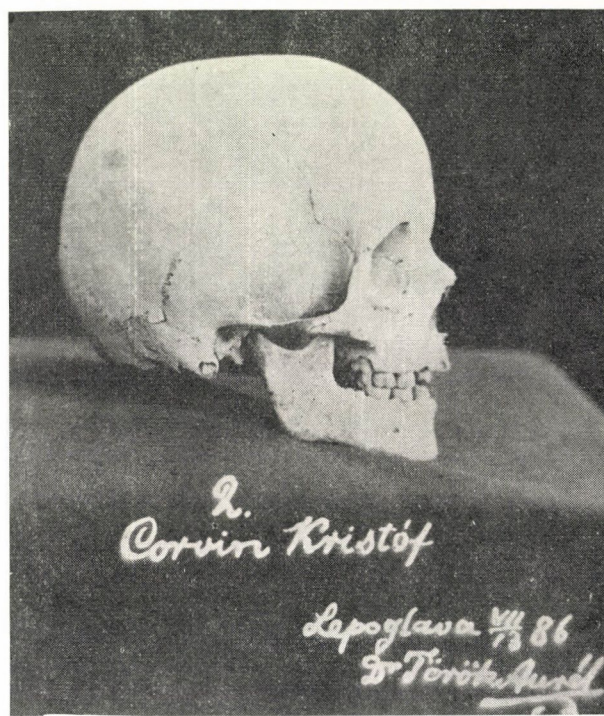
A Természettudományi Múzeum Könyvtára Fotoarchívumában anyagot rendezve, páratlan leletre bukkantam. Találtam több elsárgult fényképet (koponya, medence). (9 darab). A képen levő, lefényképezett, kézzel írt adatok szerint ezek Corvin János és fia koponyái, valamint Corvin János medencecsontja.

Azt a véleményt, hogy igen hasonlítottak egymásra, a képek is valószínűsítik. Corvin János és Corvin Kristóf csontjait Török Aurél egyetemi tanár vizsgálta, tárta fel.

Dr. Török Aurél (Ponori Thewrewk) orvos és antropológus (Pozsony 1842. Febr. 13., Genf, 1912. szept. 2.) történelmi személyiségek csontvázain végzett embertani vizs-



1. kép



2. kép

Mindegyik fénykép még a következő feliratot tartalmazza:

„Lepoglava $\frac{VII}{13}$ 86

Dr. Török Aurél”.

Corvin János hunyadi gróf és lipthói herceg (1473 Buda—1504 Krapina), Mátyás király fia volt, későbbi éveiben török elleni hadvezér. Corvin Jánost a lepoglavai pálos templomban temették el. Fia, Kristóf gyermekkorában, 1505. március 17-én hunyt el. „Szerémi György szerint a Hunyadi névre féltékeny királyné által elrendelt mérgezés következtében”.

gálatokat (III. Béla, Rákóczi Ferenc, Thököly Imre stb.).

„A lepoglavai sírt, melyben Corvin János és fia maradványai nyugosznak, Török Aurél egyetemi tanár 1886. július havában felbonttatta és a csontokat szigorú tudományos vizsgálat alá vette. A bal-combesont sorvadás és a megfelelő ízületi gödör összezsugorodása kétségtelenné tette, hogy Corvin a balláb idült ficzamosodásában szenvedett, melynek — valószínűleg külső behatás következményeképp — a korai gyermekévekben kellett előállnia.” (Schönherr Gyula: Hunyadi Corvin János. Budapest 1894. 22. p.)

Corvin János medencéjéről készült fénykép is mutatja ezt. „A csontmaradványokon végzett mérések szerint Corvin középtermetű, erőteljes testalkatú férfi volt, középnyagyságú, mesocephal koponyával, melynek

alkata szabályos és szép alakra enged következtetni. Kristóf herceg maradványainál feltűnő a nagy hasonlóság az ő és atyja fejalkata között. „Dr. Török Aurél a csontokról fényképfelvételeket eszközöltetett” (Schönherr 310. o.). Schönherr azonban könyvében a fényképeket nem közölte és tudomás szerint másutt sem jelent meg reprodukció róluk.

A feltárt képek a következők: Corvin János koponyája: 2, 2, 3, 5. Corvin Kristóf koponyája: 1, 2, 6. Corvin János medencéje: 2 db.

A két koponya nagyon szép, nemes formájú, igen boltozatos ívű, finoman előreugró állal.

A fényképek első ízben ezúttal kerülnek közlésre, melyek Corvin János arcképeinek azonosításához segítséget nyújtanak.

Dr. Balás Anna

ABOUT THE PHOTOGRAPHIES OF JOHN CORVINUS' CRANIAL BONES

Putting photographies in order some photos — made by the anthropologist dr. Aurél Török about the remains of bones in Lepoglava on 13 July 1886 — came to light. For the authentic identification of John Corvinus, portraits as well as for all the attributions, done so far

the photos are very helpful. Some further attributions might occur with the help of Aurél Török's scientific photographies.

Dr. Anna Balás

BARTOLOMMEO ALTOMONTE SOPRONI FŐOLTÁRKÉPE

A soproni Szent Mihály-templomból került a magyar Nemzeti Galéria barokk gyűjteményébe 1985-ig kölcsön Bartolommeo Altomonte műve, a Patrona Hungariae-főoltárkép. A templom 1728-ban történt leégését követő nagyszabású barokk átalakítási, berendezési program



1. Bartolommeo Altomonte: Patrona Hungariae harcba küldi Szent Mihályt a törökök ellen, főoltárkép a soproni Szent Mihály-templomból, 1739, Magyar Nemzeti Galéria

keretében rendelte meg a képet a katolikus konvent. Az oltárépítményt a múlt században eltávolították, az elpusztult, így csak id. Storno Ferenc rajza ad fogalmat a hajdani barokk együttesről. A középkorban már állt itt Szent Mihály-főoltár, az Altomonte-kép pedig a protestáns időkben megőrzött Úrvacsora-festményt váltotta fel. A konvent számadáskönyvébe 1740-ben Martino Altomonte nevét jegyezték be az új főoltárképpel kapcsolatosan, a festmény bal alsó sarkában olvasható jelzés azonban — „Bartho. Altomonte Invenit et Pinxit 1739” — kétségtelenné teszi a fiatalabb mester szerzőségét.[1]

A nagyméretű, félköríves lezárású oltárkép felső térfelét a felhőkön trónoló Madonna kék leplekbe burkolt alakja uralja. Az ovális arcú Mária fején korona, uralkodói pálcát tartó baljával a gyermek Jézust karolja át, akinek kezében országalma van; a hatalmi jelvények sorát a jobb oldali angyal által hordozott magyar címer egészíti ki. Mária lába holdsarlón nyugszik, feje fölé csillagkoszorút tart egy felroppenő angyal. A sárgás alapszínű égi szférát szárnyas angyalfejek és -büsztök csoportozatai zárják le felülről. A kép középtáján felhők közt további három puttó-angyal repked: egy liliummal, a másik olajággal, félig eltakarva hanyatt lebegő társát.

A Madonna jobbával lefelé mutat, ahol a lendületes mozgású Szent Mihály — harsány vörösbe-sárgába öltözötten — lángcsóvával fenyegeti a kép alján megfeszített török harcosokat. A pusztulásra ítélt csoportját a ruhák élénk színe, selymes fénye, a testszín éles fényárnyék ellentétei, a markáns arcvonások és a heves mozdulatok teszik különösen feltűnővé, színpadiassá, tarkává. A jobb sarokban, fejjel a kép alsó szélé felé hanyatt fekvő férfi kardot markol, a mellette háttal ülő turbános alak díszes pajzsot tart a feje fölé. Ennek mozdulata, a szemközt látható bajszos katona arckifejezése rémületet tükröz. Mögöttük, a képből jobbra kitekintve egy, karjával védekezőn és tehetetlenül előrenyúló török kiáltásra nyitja száját. A csoportot jellegzetes keleti harci eszközök és török jelvények egészítik ki; a baloldalon dob, félholdas, lófarkas zászlók, pisztolyok, lándzsa, pajzs és turbán foglalják el a közvetlen előteret. Ugyanitt a távolban csatajelenet látható: tornyos-bástyás vár előtt futva menekülő törökök apró figurái kékeslila füstgomolyagba burkolva.

A soproni kép leginkább hangsúlyos és eredetinek tűnő részlete, a Szent Mihály haragjától földre sújtott törökök csoportja a fölöttük látható két kis angyallal együtt pontosan megfelel egy másik, 1739-ben készült Altomonte-művön, a Sankt Florian apátság prelátusi sekrestyéjének mennyezetfreskóján — Az oltáriszentség tisztelte — legalul látható démon-, illetve angyal-figuráknak.[2]

A soproni főoltárképet és a St. Florian-beli freskót most már együttesen szemlélve meghatározható közös előképük, Francesco Solimena freskója 1709-ből a nápolyi San Domenico Maggiore templom sekrestyéjében: a Szentháromság és Madonna dominikánus szentekkel és levert eretnekekkel.[3] Ez a mű nagy hatással volt az Alpokon túli festészetre. Magának Bartolommeo Altomonténak — aki két évig Solimena-tanítvány volt — több,



2. Bartolommeo Altomonte: Az oltáriszentség tisztelete, mennyezetfreskó, Stift St. Florian, Prälatsakristei, 1739

az 1730-as évekből származó monumentális freskóján megfigyelhető, az egyre inkább érvényre jutó velencei hatások mellett erről a nápolyi mennyezetképről származó kompozíciós megoldások, csoportfűzés, ritmizálás, továbbá beállítások, egész figurák és figuraegyüttesek átvétele. Így, a vizsgálódás körébe bevonva Spital am Pyhrn, Wilhering és St. Florian freskóit, a soproni Altomonte-kép valamennyi alkotóeleméhez találunk előképet, párhuzamot vagy analógiát, amelyek a közös előzményre utalnak. Solimena dominikánus freskójához való elsődleges kapcsolódását azonban egyes motívumok közvetlen átvétele jelzi. Úgy tűnik, a nagyszabású ausztriai freskómegbízásokkal egyidőben, távoli megrendelőnek készített Mária-kép megalkotásánál a mester kevesebb gondot fordított az újra felhasznált Solimena-elemek átfogalmazására. A változott műfaj, rendeltetés és eltérő dimenziók így is merőben újszerű, kvalitásos és főleg ikonográfiai szempontból érdekes művet eredményeztek.

Az első Solimenára visszavezethető megoldás a trónoló Madonnáé. Azonos az enyhén jobbra forduló fejtartás, a lefelé mutató kezét követő tekintet; a pálcát tartó balkar elé a gyermek Jézus alakját helyezte Altomonte. Az átlósan lehulló ruha redőivel is hangsúlyozott kontrasztot a soproni képen ülsmotívummmá alakult, és megnövelte, mozgalmassabbá tette Altomonte a palást hullámokban törő felületét. Egyéni a koronás fej típusa és a Solimenánál könnyedén mutató jobbkez itt különös finomkodással, összes ujjával lefelé int. Az oltárkép eltérő nézőszögének megfelelően a nápolyi sekrestyemennyezetén hátradőlő Mária felsőteste itt kissé előrehajlik.

Mindkét Madonna rokona a wilheringi apátsági templom hosszházának — a szóban forgó Solimena-freskót egyébként is sokban követő — mennyezetképén szereplő megdicsőült Mária.[4] A nápolyi freskó Szent

háromság-csoportját pedig szinte szószerint megismételte Bartolommeo Altomonte a Spital am Pyhrn-i templom szentélyfreskóján.[5] A St. Florian apátság sekrestyemennyezetének egy figurája is követi a Solimena-féle Madonna felépítését: az Egyházat jelképező csoport megfelelő nőalakját megint csak az ülsmotívum — a soproni Máriaéhoz képest tükörképes lábtartással — különbözteti meg a nápolyi előképtől. Ugyanitt még két alak kapcsolódik távolabbról a S. Domenico Maggiore freskójához: a térdelő főpap és az erős alulnézetben ábrázolt nagy angyal füstölővel Szent Domonkos, illetve a mellette látható angyal szabadon átfarmált tükörképe. Az adoráló hívők csoportja St. Florianban a nápolyi kép dominikánus szentjeire emlékeztet, a balszáron derékig látható nőalak, aki két karját a mellén keresztbefonja, ismét szószerinti átvétel. E szereplő Altomonte által festett arcát — a festő „rokokós” korszakára emlékeztető egyenes orrú, pufók, csinos arc — örökölte a soproni oltárkép címetartó angyala, s rokon a kép íves lezárásánál látható többi „felölt” angyal bájosan puha arctípusa is. Ezek, különösen a baloldali kettős is meglehetősen nápolyiasak, az összetételhez megfelelő alap a londoni Hunter—Blair-gyűjtemény Solimena-képének — *Traditio clavium* — két angyala.[6] A soproni festmény gyermek angyalkái közül az olajágat tartó és a felhő alatt megbújó két puttó megtalálható St. Florian sekrestyéjében a mennyezetkép alsó részén. A Madonna bal oldalán különös „ülő” helyzetben fölfelé emelkedő lilomos angyalka figurája ismétlődik Spital am Pyhrn loretói litánia-freskóján, ott olajággal.

A soproni oltárképet közvelenül a Solimena-freskóhoz kapcsoló motívum Szent Mihálynak a mennyből alá-



3. Francesco Solimena: Szentháromság, Madonna, dominikánus szentek és levert eretnekek, Nápoly, S. Domenico Maggiore, a sekrestye mennyezetfreskója, 1709

szálló, a jobbajával markolt villámokkal lesújtani készülő erőteljes alakja. Ez, a drapéria tógyszerű kiegészítésétől és az oltárképen közel került arc részletesebb kidolgozásától eltekintve Altomonte jóformán változatlan átvétele; a nápolyi freskón lendülettel behajlított balkar Bartolommeo variánsában a Madonna utasító mozdulatára válaszol. A S. Domenico Maggiore arkangyala Solimenánál sem első megfogalmazása a haraggal ítélező szentnek. Az 1684-es Assisi Szent Ferenc látomása-freskón (Nápoly, S. Maria Donnaregina templom) megfestett hasonló Szent Mihály figura csak példázta ennek a típusnak a jelenlétét műveiben, a másik vonulatot képező páncélos — ám nőiesebb — vitézként ábrázolt arkangyalok sora mellett.[7]

Bartolommeo Altomonte a soproni oltárképpel nagyjából egyidőben, a közös előképként szolgáló Solimena-freskó leghívebben követő szentélyfreskón, Spital am Pyhrn templomában használta még fel ezt az angyalfigurát. A St. Florian-i Eucharisztia-freskón látható Szent Mihály mérleggel nem túl sikerült változat.

Végül a soproni oltárképen kiemelt szerephez jutott csoport, a török katonáké, egyszerre csatol a kiindulópontul vett Solimena-műhöz és a St. Florian apátság sekrestyemennyezetéhez. A négy haldokló figura közül a két előlő beállítása pontosan egyezik az Eucharisziát dicsőítő freskó alján zuhanó ruhátlan démonokéval. A két alak kapcsolata a freskón szorosabb: a félig ülő helyzetben balkezével elhárító mozdulatot tevő figura kissé takarja hanyatt fekvő társát, a soproni oltárképen közülük egy harmadik, a nézővel szembeforduló török feje és felsőteste tölti ki. Az oltárkép jobb szélén lévő felemelt karú, kiáltó, bajszos harcos arca és mozdulata a St. Florian-beli elkárhozottak egyikének mása.

A két háttal lehanyatló démon solimenai előképe a S. Domenico Maggiore sekrestyefreskójának alsó részét kitöltő, sárkányok és könyvek közt lebukó eretnek-csoport két központi figurája — ezeknek ismét csak az egymáshoz való viszonya tér le az Altomonte-művekhez képest. Itt ugyanis a hanyatt elterülő férfi térben a másik előtt — nem mellette — helyezkedik el, térdei közt látható a felemelt karú hátakt. Együttesük, de főleg a fekvő figura pátosszal teli és mesterkelt mozdulata végigvonul Solimena rokon tárgyú művein; a S. Paolo Maggiore-templom sekrestyéjének freskóin: Szent Pál megtérése és Simon mágus bukása (1689–94); 1690-ből a S. Giorgio in Salerno Szent Mihály arkangyal-képén; később megjelhet a Heliodoros-freskó (Nápoly, Gesu Nuovo, 1725) olajvázlatain (Róma, Galeria Nazionale, illetve Párizs, Louvre).[8] 1731-ben készült a bécsi Belvedere kápolnájának Feltámadás-oltárképe, ahol a két centurio az Eliodoros-freskóról végül is lemaradt lebukó figurákat ismétli.[9]

Természetes, hogy a Solimena-tanítványok és -követők népes táborára révén az északi művészetben is meghonosodott a motívum. Bartolommeo Altomonte számos átvételén kívül érdemes megemlíteni Daniel Gran 1723–24-ben, közvetlen Nápolyból való visszatérte után készült művét. A bécsi Schwarzenberg Gartenpalais elpusztult kupolafreskója: Napfelkelte-allegória zuhanó démonokkal az Österreichisches Barockmuseum olajvázlata mellett Maulbertsch Budapesten őrzött másolatáról is ismert.[10]

A lezuhanó csoport mint a triumphus tartalmú festmények, elsősorban mennyezetképek kompozicionális állandója a római II. Gesu templom Gaulli-féle freskója nyomán vált népszerűvé. A képszélen gomolygó

kitalasztottak csoportja olykor differenciálódik, egy-egy kiemelt figurával főalakot kap.[11] Ilyen Solimena megoldása is a nápolyi San Domenico Maggiore freskóján; a színpadias pózban lehanyatló két főalak raffináltan kiegyensúlyozott együttese látható viszont Altomonténál. Olyan részleteket is híven átvett az osztrák mester, amelynek még Solimena életművén belül is különös-képpen modorosak: a hanyatt fekvő férfi — arcvonásai is pontosan egyeznek a nápolyi előképpel — bal tenyerét megfeszítve kifordítja, a jobbat összeszorítja. Az ülve támaszkodó figura elhárító mozdulatának St. Florian-ban megfigyelhető rajzbeli fogyatékoságait a soproni képen török pajzs takarja.

Végül éppen ez az előképekhez elvezető figura-csoport bizonyítja az ikonográfiai különállást: a későbarokk festészetben úgyszólván közhelyszerűen ismétlődő Gonosz itt az adott történelmi helyzetre vonatkoztatva török képében jelenik meg. A soproni kép programja az előképekénél jóval egyszerűbb, és nyilván a megrendelő utasításait követően, szokimondóbb. Számos változatban felhasználható főszereplői itt egy olyan feszes kompozícióban rendeződnek újjá, melynek tartalma kifejezetten magyarországi aktualitású: Szűz Mária a török ellen küldi Mihály arkangyalt. Két ikonográfiai követelménynek tesz egyszerre eleget a festő: az előző században kialakult Patrona Hungariae képtípus törökellenes változata [12] egyesül a soproni templom titulusának megfelelő „Szent Mihály legyőzi a Gonoszt” témájú képek szintén hagyományos megoldásával. A végeredmény pedig egyfajta XVIII. századi történelmi kompozíció: a törökök legyőzését ugyanis csatajelenet előterében, harci eseményként ábrázolta a festő.

A törökre mért csapást bemutató mű elhithető, meggyőző ereje érdekében Altomonte latba vetette e festői korszakában kibontakozó minden elbeszélőit tudását, amely szerencsésen párosul az egzotikus témák iránt mutatkozó érdeklődéssel. A keleti öltözék, a harci eszközök dokumentum-értékű megőrkítéséhez vázlat-könyvekben gyűjtötték a motívumokat a festők; a munkamódszer főleg Martino Altomonte fennmaradt rajzaiban követhető nyomon — ezeket, tudjuk, fia le is másolta.[13] A soproni oltárkép harci jelenete előtt is az idősebb Altomonte csatakép-festészete állhatott példaként. Ő Sobieski III. Jan lengyel királynak, fia pedig a 20-as, 30-as években Savoyai Eugen megrendelésére készített nagy győzelemeiket megőrkítő sorozatokat. Ezek az eseményképek jelzik az eltávolodást attól az elvont barokk allegória-rendszerrel, amelynek segítségével Ausztria törökök felett aratott győzelmét Bartolommeo még 1722–24-ben apja koncepciója szerint a Sz. Florian apátság márványtermének mennyezetképén megjelenítette.[14]

Az ifjabb Altomonte festői módszerében mutatkozó változások mellett a politika alakulása is magyarázza a török veszély effajta brutális közvetlenségű bemutatását. A soproni főoltárkép 1739-ben, III. Károly sikertelen balkáni hadjáratának utolsó évében készült; a veszteségek ismét hétköznapi közelségbe hozták a háborús témát.[15] Végül a festmény rendeltetése is indokolja a győzelem gondolatának hatásos történelmi illusztrációval érvelő, közérthető előadásmódját: mint városi plébániatemplom főoltárképe, a legszélesebb körben, a közösség minden tagjára volt hivatott hatni.

Jávor Anna

JEGYZETEK

1 A kép adatai: olaj, vászon, 425×235 cm restaurálás után. A Magyar Nemzeti Galéria költségén konzerválta és restaurálta Przdziak József 1975–76-ban. Eredetileg félköríves záródását már Storno szögletesre egészítette ki és a képhez új, festett keretet készített. Mivel a kép ebbe a Storno-féle keretbe fog visszakerülni, félköríves oltárkeretét pedig elpusztult, a jelenlegi kiállítási szempont és a későbbi elhelyezés is a szögletes kiegészítést indokolták. A kép irodalmát lásd: Győr-Sopron megye műemlékei. Bp. 1956. p. 137,

138, 389, 391. B. Heinzl Bartolommeo Altomonte monográfiája, 1964, nem említi a festményt. H. és G. Aurenhammer: Martino Altomonte c. műve (Wien–München, 1965) a helytelen attribúciók sorában közöl adatokat a soproni oltárképről.

2 Brigitte Heinzl: Bartolommeo Altomonte, Wien–München, 1964., 15–16. kép és p. 30.

3 Ferdinando Bologna: Francesco Solimena, Napoli, 1958. 148. kép, pp. 261., 110–111., 190. A sekrestye mennyezetfreskójá-

ról Fr. La Marra publikált rézkarcot 1792-ben (Bologna i. m. p. 215.). Számos egykorú másolat maradt fenn a freskóról, ilyen, nyilván a Solimena-műhelyből származó kisméretű olajbozzottót őriznek pl. a szombathelyi székesegyházban és a salzburgi városi múzeumban. Ezekre a művekre Mojzer Miklós hívta fel a figyelmemet.

4 Heinzl i. m. 18. kép és pp. 30–31.

5 Heinzl i. m. 12. kép, II. tábla és p. 29.

6 Bologna i. m. 75. kép.

7 Bologna i. m. 53. kép, ill. 87. kép: S. Michele Arcangelo, 1690, S. Giorgio in Salerno templom.

8 Bologna i. m. 74–75. kép, 76–77. kép, 87. kép, 165., 166., 167. kép.

9 Hans és Gertrude Aurenhammer: *Das Belvedere in Wien* Wien–München, 1971., p. 69.

10 Eckhart Knab: *Über Maulbertsch und Gran*, A Szépművészeti Múzeum Közleményei, 45. Bp. 1975. p. 46.; 28., 29. és 30. kép.

11 Heinzl i. m. p. 30. a St. Florian-beli sekrestyefreskó Gaulli-kapcsolatairól; Pigler A. a Szent Mihály kompozíciók barokk típusáról M. Unterberger rajza kapcsán: XVIII. századi osztrák festők rajzai a Szépművészeti Múzeumban, OSzM Évkönyv, 1924–26, p. 180., 7. kép.

12 A Patrona Hungariae képtípus kialakulásáról: Galavics Géza: A barokk művészet kezdetei Győrben. *Ars Hungarica* I. (1973) pp. 112–120.

13 Martino Altomonte rajzról Aurenhammer i. m. mellett: Mariusz Karpowicz: Martino Altomonte in Polen, *ÖZKD*, p. 15–, Bartolommeo Altomonte rajzairól Heinzl i. m. p. 61.

14 Heinzl i. m. 2. kép és p. 18., Aurenhammer i. m. pp. 44–48. és Pigler i. m. p. 95.

15 Vö. Csatkai E.: Az Altomonte-k és Schaller István szerepe a soproni barokk festészetben, *Művészettörténeti Értesítő* 1952. p. 70. és Magyarország története II. kötet (szerk. Makkai L. – H. Balázs É.), Bp. 1972. p. 425.

UN TABLEAU D'AUTEL DE BARTOLOMMEO ALTOMONTE

L'ancien tableau du maître-autel de l'église paroissiale Saint Michel de Sopron est une oeuvre signée et datée de Bartolommeo Altomonte, exécutée sur la commande du convent catholique en 1739. Il montre des rapports directs avec une fresque d'Altomonte à l'abbaye Sankt Florian: L'admiration de l'eucharistie, également de l'année 1739. Leur modèle commun était la fresque de

Francesco Solimena dans la sacristie de l'église San Domenico Maggiore à Naples (1709). Les particularités différentes, c'est à dire le caractère historisant de la représentation des figures et de la scène de bataille sont dues à l'actualité et aux traditions picturales du sujet en Hongrie.

Anna Jávör

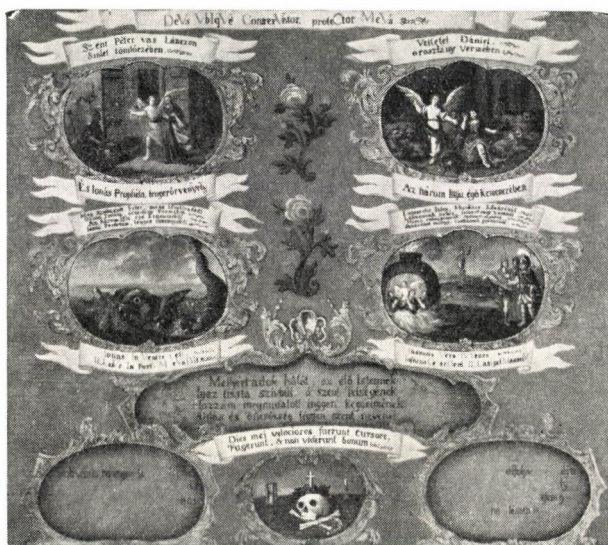
A Magyar Nemzeti Galéria barokk kori anyagának egyik tábláján ovális kartusokba rendezett négy bibliai jelenet látható, melyeket mondatszalagokra írott versek vesznek körül. [1] (1. kép). A stilizált levéldíszű, aranyozott plasztikus keretelést imitáló festett kartusok mind-egyikébe festőjük a Bibliának egy-egy rabságból való csodás megmenekülést elbeszélő történetét helyezte. Az elsőnek témája Szt. Péter megszabadulása tömlőcéből, a másodikon Dániel prófétát menti meg az angyal az oroszlánok verméből, a harmadik Jónás partravetetését ábrázolja, a negyediken pedig a Nabukodonozor király által a tüzes kemencébe vetett három ifjú megmenekülése látható. A kép alsó részét három feliratos, valamint egy másik kisebb kartus alkotja, amelyben az elmúlásra figyelmeztető gyakori motívumok láthatók, keresztbe tett csontokon babérszörű koponya, homokóra, fehér kereszt és égő gyertya. A csontok mellett jobbra szalag „Sic vanescimus” felirattal.

A festményen nevet vagy mesterjegyet nem találunk, egyedül készítésének éve olvasható le a legfelső mondatszalagra írott chronostichon betűiből, amelyek az 1726-os évszámot adják:

„DeVs VbIqVé ConserVator, proteCtor MeVs.”

A képen a következő vers olvasható:

„Szent Péter vas Lánczon Sinlet tömlőczében
Vettetet Dániel oroszlán vermében
És Ionás Prophéta tenger örvenyéb(e)
Az három Iffjú, égő Kemenczében.



1. Koháry István fogadalmi képe 1726. (Magyar Nemzeti Galéria)

Meg Szabadult Péter, maga tömlőczéből
Dániel Próféta, oroszlán verméből
Az három Iffiu égő Kemenczéből
Iónás Profetais, tenger örvennyéből.

Engemetis Isten, Munkács Kővárából
Lábaimnak nehéz felvert nagy vasából
Hosszú rabságomnak, nyomorúságából
Szabadított mintegy, czethalnak gyomrából.

Mellyért adok hálát, az élő Istennek
Igaz tiszta szívű, ó Szent Felségének
Hozzám megmutatott ingyen Kegyelmének
Áldás és Dicsősség legyen szent nevének. [2]

„Munkács Kővárából” való szabadulását 1685-ben Thököly Imre foglya, Koháry István köszönhetette, aki Fülek kapitányaként szállt szembe Thököly ostromával 1682-ben. Miután Füleket a kapitány akarata ellenére a várórség feladta, Koháry Thököly fogságába került, aki öt három évi raboskodása alatt Regéc, Ungvár, Sárospatak, majd Munkács börtöneibe záratta. E néhány életrajzi adaton kívül azonban más, meggyőzőbb bizonyíték is amellett szól, hogy fogadalmi képünket Koháry István személyével hozhatjuk kapcsolatba.

Thaly Kálmán egy 1871-ből származó közlésében több műtárgyról szól részletesen, amelyeket a Szent Antal-i egykori Koháry-kastélyban látott. Ezek között említ egy kisméretű feliratos táblát, mely a levéltár falán volt látható „képek módjára fölfüggesztve”, s erre az idézett, képünkön szereplő vers volt felírva. Thaly ezt Koháry versének mondja, s közli azt a két utolsó versszakot is, amelyet ma a képen a két legalsó kartusban már csak töredékesen olvashatunk. [3]

„Vólt, van is reményem Isten irgalmában,
Mindenütt s mindenkor mostoha sorsomban
Lészen gondviselőm, minden nyavalyámban,
Megtart halálomig kegyes oltalmában.

Életemnek pedig elfolyván órája,
engemet emésztő testem nyavalyája,
hogy megszűnjék tovább fejem galibája —
Irgalma Istennek leszen nyugtatója.” [4]

A vers szerzője minden bizonnyal valóban Koháry István, csábrági és szitnyai gróf, aki — bár számos költeménye maradt hátra részben nyomtatásban, részben pedig kéziratban — elsősorban kedvtelésből és időtöltésből mintegy maga-magának írta verseit. Koháry István 1649-ben született Balassa Judit és báró Koháry István honti főispán házasságából. Neveltetése a kor főúri szokásainak megfelelően alakult; a jezsuiták nagyszombati gimnáziuma után a bécsi egyetemen szerzett filozófiai doktorátust. [5] Tanulmányai s a tudományokkal való közvetlen kapcsolata itt megszakadt, mivel I. Lipót őt nevezte ki atyja megüresedett főispáni tisztjébe és a füleki vár élére. 1681-ben királyi tanácsos és kamarás lett, majd 1682-ben Thököly fogságába került, ahonnan csak 1685-ben szabadult. Érdemei elismeréséül

és börtönben tanúsított hűsége jutalmául Lipót császár Fülek örökös urává tette és családjával együtt grófi rangra emelte. Ezután a Dunáninneni részek és a bányavárosok altábornagyaként 1686-ban csapataival harcolt Buda visszavételénél. 1687-ben Egeriél küzdött a török ellen, ahol egy sebesülés következtében jobb keze megbénult. A Rákóczi-szabadságharcban a császár oldalán harcolt. 1714-ben az országgyűlés Pálffy Miklós helyébe országbíróvá nevezte ki Koháryt. 1731. március 29-én halt meg 82 éves korában. [6]

Koháry életútja, valamint művészettel és irodalommal való kapcsolata több szempontból jellemző a kortárs nemesi életformára. Műveltségének és elsősorban a költészethez fűződő kapcsolatának alapjait a nagyszombati és bécsi évek jezsuita indításában kereshetjük; amely neveltetés a katolikus nemesség körében ekkor szinte egyértelmű volt. A jezsuitáknál kapott szellemi és vallási alapvetés és élmény döntő hatását maradt a nem sokkal ezután katonai életpályára lépő Koháry számára. A katonai pálya, a hadiélet megszokott fegyelve volt Koháry emberi és költői magatartásának másik lényeges formálója, ez magyarázza szinte legendás puritánságát, saját személyét érintő igénytelenségét is. Dilettáns költő volt, akit nem a költői tudatosság, hanem a magány, a rabság unalmas órái vittek a költészet felé, csak olyankor verselt, amikor fogsága idején, vagy később sebesülése következtében tétlenségre volt ítélve. Ő maga így ír erről egyik „fűzfavers”-nek nevezett költeményében.

„Versem kóholása, s olykor faragása
Adhat mégis dolgot,
Szokatlan munkámban, henylő Vóltomban
Foglalatoságot.
Üdöm töltésére, s bú felejtésére
Egy kis multaságot. [7]

A hazai értelemben vett udavariságnak — amely elsősorban főnemesi környezetre értendő a XVII. század második felében — elengedhetetlen része volt az irodalommal, művészettel, zenével való szoros kapcsolat, akár e területek pártolását, akár bizonyos fokú művelését vesszük figyelembe. Példa rá Eszterházy Pál herceg, kora egyik legműveltebb, legsokoldalúbban képzett egyénisége, aki az irodalomban, a festészetben és a zenében nemcsak mecénásként, de auktorként is jártos volt. Jól ismertek a szakirodalomból Szelepcsényi György esztergomi érsek és királyi kancellár metszetei, melyeket a hazai XVII. századi grafika legrangosabb alkotásai közé sorolhatunk. A szintén műkedvelő-rézkarcoló gróf Csáky Antal lapjairól is művészeti erudíciót, széles körű ismereteket olvashatunk le. Az irodalomtörténet is több nevet tart számon a főiri költészet köréből, itt azonban gyakran figyelembe kell venni a művek alkalmi jellegét, az udvarlás szinte kötelező költői megfogalmazásait, az ünnepi eseményeket, az egyéni sors-kiváltotta költői megnyilvánulásokat. Ez utóbbi érvényes Koháry István költészetére is. [8]

Koháry költeményei jellegzetesen személyes hangvételűek. Verseiben az allegóriaként használt mitológiai alakok és események bőbeszédű leírásai váltakoznak morális tartalmú elmélkedésekkel, amelyekből tanulságokat von le saját változó szerencséjű sorsára, hitbéli megingathatatlanságára vonatkozóan. Költeményeinek egyik kedvelt alakja, a kegyeit szeszélyesen osztogató Fortuna, akinek „kereke forgását” a saját sorsán búsongó költő többször megénekli. Ugyancsak gyakran visszatérő motívuma a labirintus, az életnek, mint útvesztőnek jelképi megfogalmazása, valamint a háló, amely a halállal egy költői képben szerepelve gyakori figyelmeztetésként jelenik meg műveiben. Verseiben fontos szerepet töltenek be a képzőművészeti alkotások, az épületeknek, szobroknak és freskóknak hangsúlyos, szemléletes leírásai. Koháry költészetének másik lényeges vonását mély vallásossága adja, a halálba való beletörődés és a jó halálért való könyörgés több versének fő motívuma. A barokk műveltségnek irányító szabó jezsuita nevelés nyomai mellett még erősen érződik műveiben a költői hagyomány ereje és követése.

Koháry költészete az általa készített képekre vonatkozóan is tanulsággal, magyarázattal szolgál. Meglehető táblaképiünket egy Koháryhoz kapcsolódó másik festmény részletes leírásával egészíthetjük ki. Thaly Kálmán által részletesen ismertetett képen a képmézót a Szentháromság csoportja, latin nyelvű, chronostichont rejtő mondatszalogok — melyekből az 1724-es év olvasható ki —, valamint Koháry gondolkodására igen jellemző jelmondatokkal kísért allegorikus alakok és vers töltik ki. [9] Mindkét festményen költeményeihez hasonlóan hagyományhoz kötődő szemléletet fedezhetünk fel, nemcsak a témaválasztásban és a megfogalmazás eszközeiben, de a képtér felosztásában, a képrészek olvasására szánt elrendezésében is. Így megfigyelhetjük, hogy a fogadalmi képen az irodalmi mű, a vers nagyobb mértékben jut szóhoz, mint a képi ábrázolás. A festményen egy hat versszakból álló költemény látható latin jelmondatokkal, vesszorokkal, idézettel kiegészítve. A négy kis jelenet ehhez képest csak illusztráció, mivel jelképes értelmük csak a vers olvasása által válik egyértelművé. A mondanivaló szempontjából a képecskének csak szemléltető, kiegészítő feladatul van. Ez a felfogás, amely ilyen fokozott mértékben elfogadja a különböző művészeti műfajok keveredését, sokkal inkább a megelőző század művészetére jellemző, mint a XVIII. századra.

Koháry fogadalmi képe először csak a fogságból való megmenekülés háláadó emlékeztetének tűnik. Ám a képből más megközelítésben a halálra való figyelmet és készülődést is kiolvashatjuk. A kartusba foglalt jelenetek mindegyike a rabságból való szabadulás egy-egy bibliai párhuzammal való jelképi megfogalmazása, de mint a versből kiderül, a rabságot Koháry kettős értelemben veti fel. Amíg a költemény első fele börtönéveit említi, az utolsó két versszak hangvétele már az elmúlást váró idős költő Istenhez forduló belenyugvását érezteti. Talán ez a gondolati kettősség az oka annak, hogy a képen nem látható magának Kohárynak az alakja, jöllehet a fogadalmi képek legáltalánosabban elterjedt kompozíciója a háláadás tényét a táblát készítő személynek és Krisztus vagy a gyermekét tartó Mária alakjának együttes ábrázolásával fejezte ki. E kettős szándék által válik érthetővé az a furcsa momentum is, hogy bár Koháry 1685-ben szabadult börtönéből, a képet csak 41 évvel később, 77 éves korában készíttette el. Így a táblát amellett, hogy műfaját tekintve elsősorban mint fogadalmi képet kell meghatároznunk, felfoghatjuk epitáfiumnak is, amelyet Koháry még életében megfestetett. A kompozíció kis egységei — a jelképnek szánt, magyarázó sorokkal kísért jelenetek, — ezt hangulatilag is erősítik, mivel felidézük azokat a gyászemelynyre helyezett kis táblákat, amelyeken a jelmondatokkal kiegészített allegorikus alakok az elhunyt személy dicső tetteit, érényeit fogalmazták meg.

A fogadalmi kép festőjének személyéről szólva a korábbi irodalomban lehetőségként felmerült Koháry neve is. Ám ez a feltevés 1687-es kézsebesülése miatt nem tartható fenn. [10] Kérdés azonban, hogy milyen mértékben tekinthetjük résztvevőnek Koháryt az alkotásban. A vers és az idézetek válogatása minden bizonynyal tőle számaznak, de ezen túlmenően a festmény oly mértékben Koháry szellemében készült, hogy a kép valódi szerzőjének őt kell tekintenünk, habár a mű végső soron nem saját kezű alkotása. A festő egy Koháryhoz közelálló személy lehetett, aki ecsettel minden elképzelését megvalósította. Ezt igazolják kéziratanyagának egy részlete is. Az „Inter Curas Inter Currentes...” című versciklusában a 67. lapon megtalálható egy kissé nehézkes tollrajzon a képünkön szereplő, elmúlásra figyelmeztető jelképek együttese a „Sic vanescimus” felirattal. Fölötte látható a hozzá tartozó, Jób könyvéből vett latin idézet is. [11] A kép készítője Koháry közvetlen környezetébe tartozhatott, aki a sérült kezű költő mellett írónki, esetleg titkári teendőket látott el.

A kartusokba írt jelenetek egyes részletei, jellegzeteségei mintaképek használatára utalnak, amelyek minden bizonynyal bibliai illusztrációk voltak. A metszetekhez viszonyítva ugyanakkor a szembeszökő részletesség ezek



2. Három ifjú az égő kemencében. Illusztráció egy 1573-as(?) Bibliából. (Országos Széchényi Könyvtár.)



3. Három ifjú az égő kemencében. Illusztráció egy 1569-es lyoni Bibliából. (Országos Széchényi Könyvtár.)



4. Három ifjú az égő kemencében. Illusztráció egy 1598-as wittenbergi Bibliából. (Országos Széchényi Könyvtár.)

és kompozíciós hasonlóságok mellett a képen lényeges egyszerűsítéseket figyelhetünk meg.[12] (2, 3, 4, 5, 6, 7. képek.) A festményen az ábrázolás hangsúlya a programnak megfelelően a szabadulás pillanatának ábrázolásán van. A festő a lényeget kevésbé érintő, pusztán másodlagos környezetteremtő elemeket, valamint a

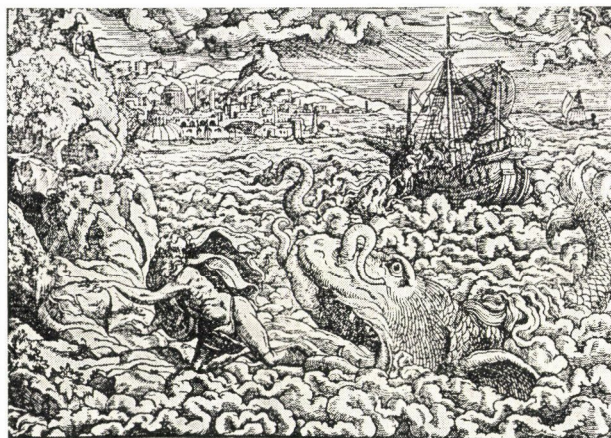
történet korábbi eseményeire utaló részleteket elhanyagolta. Így például Jónás történeténél elmaradt a Bibliákban nemegyszer egy képmezőn belül ábrázolt Jónás tenger bevetetése és elnyeletése, s a jelenet háttérében nem találjuk meg a tengerparti várost, illetve a felhőkön az Úr alakját. Hasonlóképpen a három ifjú történetét elbeszélő részlet az eseményt nem helyezi a bibliai



5. Három ifjú az égő kemencében. Illusztráció egy 1583-as velencei Bibliából. (Országos Széchényi Könyvtár.)



6. Jónás megmenekülése. Illusztráció egy 1573-as(?) Bibliából. (Országos Széchényi Könyvtár.)



7. Jónás megmenekülése. Illusztráció egy 1569-es Frankfurt am Mayn-i Bibliából. (Országos Széchényi Könyvtár.)



8. Ismeretlen festő képe Koháry Istvánról. Magántulajdon

illusztrációknál megszokott sokemeletes, díszes homlokzatú épületekkel jelzett városi környezetbe és elmarad néhány epizód is, így a kemencéből kicsapó láng által megégetett katonák, vagy a háttérben az „állóképet” imádó nép ábrázolása.

A kompozíció leegyszerűsítésének okát nemcsak a megfogalmazás tömörségében, de a festő képzsébeli fogyatékoságában, szerényebb képességeiben is kereshetjük. Olyan festő alkotásával állunk szemben, aki a mintaképeket saját tudásához és felkészültségéhez igazítva alkalmazta, s akinek figyelme ugyanolyan érdeklődéssel fordult a díszítőmotívumok, mint a mondanivalót hordozó jelenetek felé. A megfogalmazás sajátos zamatát — amelyet a mű kétségtelen erényének tekinthetünk a nyilvánvaló kvalitásbeli fogyatékoságok ellenére is, — egyrészt ez a mindennek egyforma fontosságot tulajdonító szemlélet, a gondos, nemegyszer kevésbé sikerült részletek megmunkálásába való belefeledkezés, másrészt pedig a néhány elemében szinte már népinek mutakozó motívumkincs és festésmód adják meg.

Koháry István fogadalmi képében végül is több nyomát lelhetjük fel a hagyományhoz való kötődésnek mint a barokk művészethez igazodásnak; bár a kép készítésének ideje valamivel meghaladja a XVIII. század első negyedét. Ennek oka, hogy képünkön nagymértékben felismerhetjük annak a Kohárynak szellemi részvételét az alkotás folyamatában, akinek verseiben, költői képeiben és eszközeiben továbbélő hagyományként találhatók meg a késő- reneszánsz költészet eredményei. Koháry befolyása legfőképp abban a kettős értelmezésben tűnik ki, amely lehetővé teszi, hogy fogadalmi képünket az építárium-festészettel illetve a gyászemlévény dekorációkkal hozzassuk kapcsolatba. E tartalmában és kompozíciójában is hagyományhű alkotás végül egy olyan festő esetjén valósult meg, aki mindezt a díszítőmotívumok megválogatásával, megfestésük ízzségével, a képet dekoratív egységként összefogó előadásmóddal egészítette ki.

D. Buzási Enikő

JEGYZETEK

1 Leltári száma: L. 5. 022. mérete 107,5×122,5 cm olaj, vászon.

2 A festmény latin felirata:

A Jónás jelenet alatt:

„Jonas In Ventre CetI,

ILLasVs In PortVM e VaDIt.”

A három ifjú jelenete alatt:

„Insontes Vero IVVenēs

InfornaCe arDent ILLasI perManseV . . .”

A koponyás kartus fölött egy Jób könyvéből vett idézet latin megfelelője olvasható:

„Dies mei velociore fuerunt cursore,
Fugerunt, & non viderunt bonum. C₃: V: 25.”

3 Thaly Kálmán: Koháry műemlékek a Szent Antal-i kastélyban. Századok. 1871. 56. o.

4 Thaly K.: Koháry műemlékek . . . 58–59. o.

A vers teljes szövegét közli még a Magyarország Vármegyei és Városai sorozat (Bp. 1896–1914) Gömör-Kishont vármegye köteté a 46. oldalon. Itt a kép festését Kohárynak tulajdonítja, ami azonban eleve kizárt 1687-es egri sebesülése miatt, aminek következtében jobb keze megbénult olyan mértékben, hogy a későbbiekben nevét sem tudta leírni. Országbírói kinevezése után ezért kapott engedélyt, hogy aláírás helyett ezüstlapra vésett névbélyegzőt használhasson hivatalos alkalmakkor (Czobor A.: Az első hazai hivatalos névbélyegző. Magyar Könyvszemle. 1926. 136. o.) A képről említést tesz még: Haiczl K.: A garamszentbenedeki apátság története Bp. 1903. 148. o. Divald K. közlése Művészet. 1912. 236. o. (Mindkettő a garamszentbenedeki apátságban említi a képet); König K.: Koháry István (1649–1731) Katolikus Szemle. 1942. 266. o. A képnek két példányát említi, egyiket a garamszentbenedeki apátságban, másikat a füleki plébániahivatalban. (270. o. 8. jegyz.)

A képet a múlt században egy Boda nevezetű festő szinte teljesen átfestette. Neve a restaurálás során került elő a festményre írt „újított Boda 1842-ben” szignatúrában. A restaurálás a következőkre derített fényt. Az átfestés a színeket sötétebbre vette, az árnyékos részek nagyobb hangsúlyt kaptak, továbbá kiderült, hogy Boda a feliratokat ott is átfestette, ahol az eredeti szöveg hiánytalanul meg-

volt, így a mondatszalogok feliratait. Némiképp pótolható hiányosságok a szöveget illetően csak a „Melyért adok hálát . . .” kezdetű versszakban voltak, de a legelső két kartus XIX. századi szövegének letisztítása után csak töredékek kerültek elő. A Boda-féle felirat azonban pontosan követi az eredeti vers két utolsó versszakának szövegét, ami talán a Thaly által is említett Koháry vers ismeretében került a lekopott szövegrész helyére. A képet Moldován Angéla restaurálta 1973–74-ben.

5 Thaly Kálmán közöl néhány levelet Koháry tanulóéveiből, s ezek egyikében megtalálható Koháry „disputációs emblémájának” (talán tézislap?) maga által való leírása és megfejtése. A levél kelte: 1666. aug. 20.

Századok. 1876. 384–395.

6 Életét, katonai és költői tevékenységét több feldolgozás tárgyalja.

Illésy J.: Gróf Koháry István élete és munkássága. Karczag. 1885.; Kis L.: Gróf Koháry István költészete. Bp. 1914.; Vékony I.: Koháry István gr. élete tekintettel a kecskeméti kegyesrendi társház és gimnázium alapítására. Kecskemét. 1915. Koháry alakját több festmény, illetve metszet örökölte meg. Ezek között van egy kettős olajportré, amely Koháry Istvánt testvérével, Jánossal ábrázolja Thököly börtönéből való szabadulásuk után „úgy látszik, természet után, meglehetősen művészi gyakorlottsággal készítve”. Az életnagyságú mellképek háttérben börtönfal látható, „melyen egy szögére nagy, kettős lánczú vasbilincs van függesztve — de a kiszabadulás jeléül nyitott závarokkal.” Az ábrázolás alatt egy feltehetően Koháry által készített chronostichon az 1685-ös évet, tehát Koháry szabadulásának évét adja. Közli Thaly Kálmán idézett cikke. 57. o.

Kőnig Kelemen Fülek váráról szóló füzetében (Vác, 1942.) a 14. oldalon egy Koháryt ábrázoló háromnegyed alakos portrét közöl, amelynek háttérében az általa alapított váci ferences templom és rendház látható. Talán erről a képről tesz említést Gerecse, amikor Műemlékek helyrajzi jegyzéke c. művének II. kötetében az 1173. columnában a váci ferencesrendiek templomában egy Koháry arcképéről szól, amely a váci kolostorral ábrázolja őt.

Koháryt egész alakos arcképben Karl Wilhelm Brand örökítette meg Nagyszombatban egy csata ábrázolásával a háttérben. Ezt később J. A. Pfefferl rézbe metszette Augsburgban. Magyar Történelmi

Képcsarnok I. évtári száma: 2646. Repr. Magyar Művelődéstörténet, (Szerk: Domanovszky S.) IV. köt. 142. old.

7 „Üdönné múlására, búnné távoztatására verseinket koholjuk” 1683–86. Ez a verse később nyomtatásban későbbi verseivel együtt egy nagyobb ciklus részeként jelent meg.

8 Versei 1720 és 26 között több füzetben jelentek meg valószínűleg Nagyszombatban. Igen jelentős irodalompartoló tevékenység fűződik Koháry nevéhez, akinek legjelesebb pártfogoltja Gyöngyösi István volt. A költő iránta érzett tisztelete jeléül két művét pártfogójának dedikálta. Ezen kívül az egyházi irodalom pártolásában voltak érdemei, több prédikációs könyv (Csúzy Zsigmond, Kelemen Didák művei) jelent meg támogatásával. Műveinek irodalomtörténeti helyét és legújabb értékelését lásd: A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig. Szerk.: Klaniczay Tibor, Bp. 1964. 201–203. o.

9 A képen felül felhős kék ég előtt a Szentháromság látható három angyallal körülvéve, akik feliratos fehér szalagot tartanak. Alatta két chronostichont tartalmazó mondatszalagról az 1724-es év olvasható le. A középteret kitöltő allegorikus kép bal felén egy kis dombon ülve a kaszás halál egy hálót húz maga felé, amelyben az öreg Koháry karjaival a hálót szétfeszítve szabadulni igyekszik. Alatta idézet: „Si mei non fuerint dominati, tunc immaculatus ero. Psal. 18.” A halál mögött tárogató-forma sípot fújó ördög, alatta a következő felirattal: „In malignitate Daemon decipit.” A kép jobb szélén mosolygó koronás nőalak, jobbáiban pálmaággal és aranykulccsal. Előtte hegedű, tárogató, koboz, bőségszaru, arannyal teli zacskók, virágok. Szalagon a reá vonatkozó felirat: „In vanitate mundus deficit.” Koháry alakja alatt középen „zöld pázsitra terített piros paláston szőke hajú meztelen nő, kezében lant, előtte Amor, kezében férfiárc.” A felirat a következő: „In voluptate caro infi-

cit.” Legalul a kép alján végighúzódnó szalagon a következő vers olvasható:

„Midőn közelgetnék
S csúszva-mászva mennék
Az én halálomhoz,
S midőn sorsom vonná
S igen-igen húzná
Az halált magamhoz:
Kezdtém vésésgemben
S unalmas éltében
Ez kép-íratáshoz.”

Leírását lásd Thaly K. idézett cikkében.

10 Vö.: Czobor A.: Az első hazai hivatalos névbélyegző. Magyar Könyvszemle. 1926. 133–138. o.

11 „Inter CVras Inter CVrrentes MeDitatIones — ComitIs Stephani Kohary de Csabrag et Szitna —” Megtalálható az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában, Fol. Hung. 1486. ff. 66–87.

12 A metszetek az alábbi Bibliákat illusztrálják:

1. Biblia (1573?) (címlap nélkül) OSZKK. Ant. 7081. 843 old. (2. kép.) 876 o. (6. kép.) Ennek a Bibliának a metszetei megegyeznek egy 1563-as lyoni Bibliáéval, de ez utóbbiak színezettek. (OSZKK. Ant. 2954.)

2. Biblia sacra. Lyon, 1569. OSZKK. Ant. 186. 468 o. (3. kép.)

3. Biblia. Wittemberg, 1598. OSZKK. Ant. 1006. 106. lap hátoldala. (4. kép.)

4. Biblia... Velence, 1583. OSZKK. Ant. 2913. 735. o. (5. kép.)

5. Biblia... Frankfurt am Mayn, 1569. OSZKK. Ant. 1288. 120. lap hátoldala. (7. kép.)

DAS VOTIVBILD VON ISTVÁN KOHÁRY

Auf dem Votivbild aus dem Jahre 1726, das sich in der Abteilung für Alte Kunst der Ungarischen Nationalgalerie befindet, sind biblische Szenen und ein längeres Gedicht zu sehen. Der Stifter dieses Bildes ist Graf István Koháry, der in Erinnerung an die Befreiung nach drei Jahren Kerker hat das Bild malen lassen. Koháry machte eine große Karriere, sowohl als Soldat als auch im politischen Leben, vor allem aber zeichnete er sich als Mezäne der Kirche und der Literatur aus, außerdem beschäftigte er sich selber mit der Poesie. Seine Gedichte sind die charakteristischen Schöpfungen der hochadeligen Dichtung am Ende des 17. Jahrhunderts, sie sich auf

die Tradition der Spätrenaissance stützte. Auf seinem Votivbild kommt das Motiv des Danksagens durch die von ihm geschriebenen Verse und als Allegorie benutzten biblischen Szenen zum Ausdruck. In der Komposition des Bildes, sowohl in der Auffassung des Themas — in der Parallele von Befreiung und Tod — finden wir viele verwandte Züge mit den Epitafien und den Trauergerüstdekorationen. Auf dem Bild ist der Einfluß des Dichters Koháry so stark zu bemerken, daß man ihn als geistigen Schöpfer der Arbeit betrachten kann, obgleich es festzustellen ist, daß er selber das Bild nicht malen konnte.

Enikő D. Buzási

A PESTI BELVÁROSI TEMPLOM KIFESTÉSÉNEK 1807-BŐL SZÁRMAZÓ TERVE

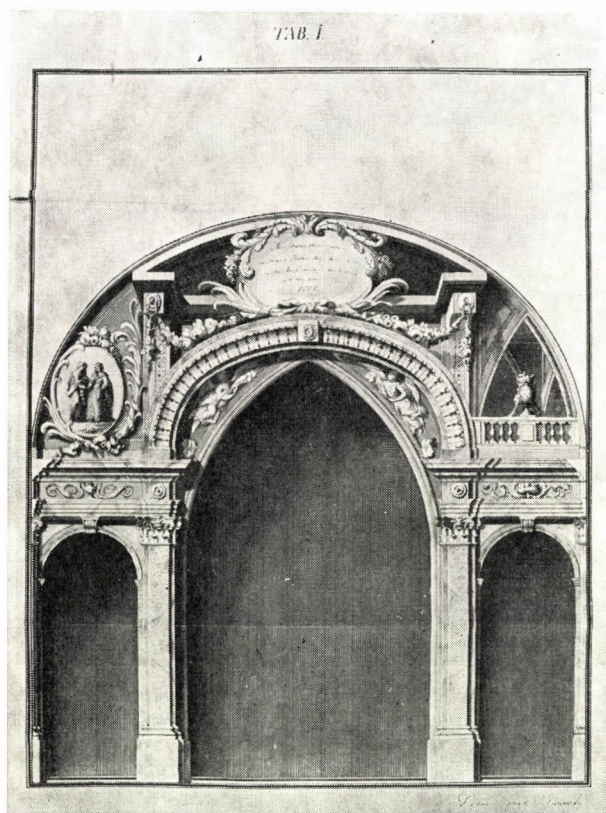
A Budapest-belvárosi rk. plébániatemplom kegyúri jogát egykoron gyakorló Pest városa 1800-ban a templom belsejének nagyarányú megújítását határozta el, új oltár, szószék, orgona késztesét és a teljes belső kifestését. Hild János 1801-ben el is készítette az új oltár klasszicizáló tervét, de a nagy vállalkozás pénzügyi nehézségek miatt csak 1805 őszen indult meg. Első fázisként a gótikus szentély megújítása készült el, 1805—1808 között. Ennek során a szentélyt gótizáló modorban kifestették, a barokk oltár helyébe a Hild János tervezte klasszicizáló oltár került, az ugyancsak barokk szószéket a ma is látható, egyedülálló szépségű korai gótizáló szószék, Ungradt Fülöp pesti asztalosmester remeke foglalta el. E munkálatok befejezését 1808. ápr. 1-én az új oltárnak az új környezetben való megáldása jelezte.[1]

A szentély munkáinak előrehaladtával, 1807. máj. 10-én Schwartz József rövid műleírás kíséretében a templom hajójának kifestésére vonatkozó tervet nyújt be. Négy

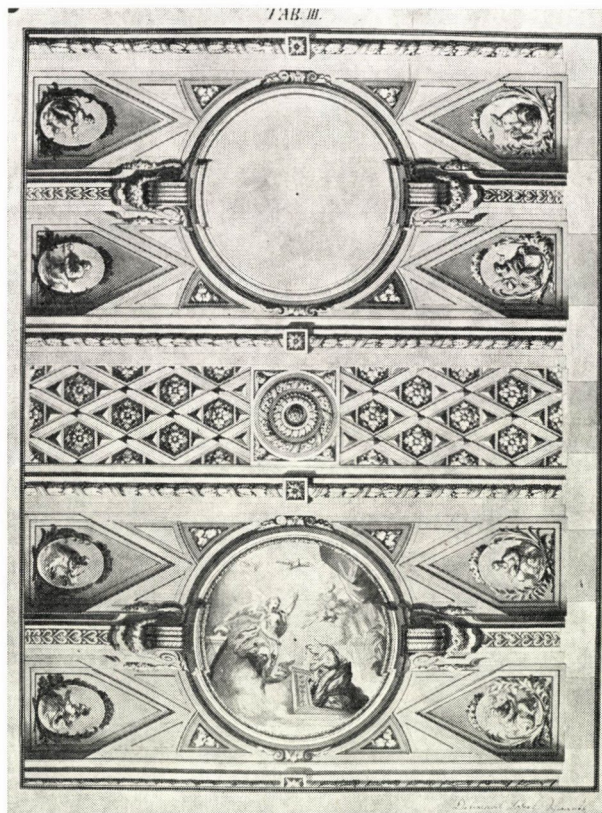
nappal később Lex Engelbert pesti fresco-festő, a szentély korai gótizáló kifestésének tervező és megvalósító mestere, költségvetést ad Schwartz József tervéhez.[2]

A terv nem valósult meg, egyáltalán a templom belső megújítása hosszú időre megtorpant, de a hajó kifestésének ez az 1807-ből származó, eddig ismeretlen terve a templom múlt századi építési ügyeinek aktái közt 3 lapon fennmaradt.[3]

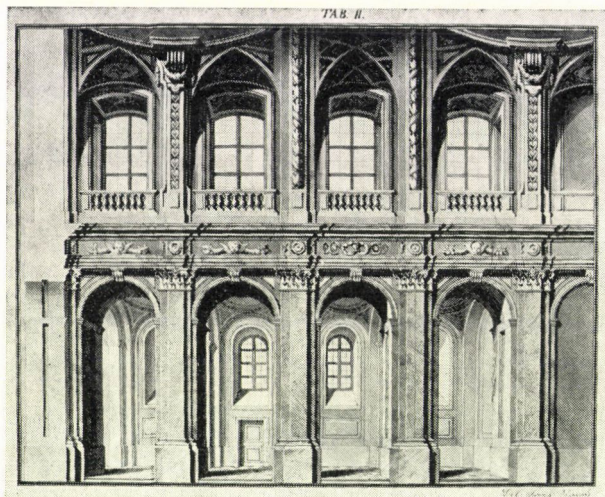
Schwartz Józsefről, a terv szerzőjéről viszonylag keveset tudunk. A csehországi Studenecből származott, pesti polgárjogot 1801. ápr. 11-én szerzett mint „Pictor et scholae graphidis magister”. [4] Tanultságáról, Magyarországon való megtelepedésének időpontjáról közelebbit nem tudunk. 1798—1823-ig, haláláig a pesti városi rajziskola tanára volt. Egyetlen festményét ismerjük, a budai krisztinavárosi rk. plébániatemplom Szűz Mária oltárának képét 1811-ből. Építészethez közelálló munkája volt a belvárosi templom szóbanforgó kifestési tervén kívül az új terézvárosi rk. plébániatemplom szószékének terve és a



1. Schwartz József: A pesti belvárosi templom festésének terve. A szentély felőli fal.



2. Schwartz József: A pesti belvárosi templom festésének terve. A boltozat



3. Schwartz József: A pesti belvárosi templom festésének terve. A déli fal

városi tanács megbízásából 1822-ben a lipótvárosi templom meg nem valósult terve.^[5]

A belvárosi templom kifestésének igen finoman megrajzolt, akvarellal színezett tervlapjai közül az első a szentély felőli falat, a második a déli falat, a harmadik a mennyezetet mutatja. A terv díszítő elemei copf jellegűek. Egyetlen eltérés ettől a szentély felőli fal felső mezőjének jobb oldalán festett csúcsíves nyílás, mely mögé a betekintés illúzióját keltő látszatarcitektúra került.

Figyelemre méltó sajátsága a tervnek, hogy a földszinti lizénás tagolást nem a ma látható formában mutatja, s a köztük levő ívet is más. A rajzok tanúsága szerint a fejezetek korintusiak voltak, s a lizénát kétoldalt, valamivel visszaugorva, féllizénák kísérték. Ennek megfelelő hármass golyvázódást mutat a párkány felettük. A hármass tagolás ma nincsen (csak az arcus triumphalisnál), s az egyszerű lizénákat kifejezetten klasz-

szicista jellegű ion fejezetek koronázzák, melyek nagyon hasonlítanak a Hild Józseftől származó gyömrői kastély és a ceglédi templom ion oszlopfőire. Ugyanezekkor e lapos ion lizénafejezetek teljesen eltérnek a templom főhomlokzatának erősen plasztikus barokk kori ion lizénafőitől. Mivel a hajó ma látható lizénái a közéjük feszülő klaszszicista ívvel együtt semmi esetre sem származhatnak a barokk korból, hitelt adunk Schwartz József ábrázolásának, még ha egyéb részleteket illetően pontatlanságot állapíthatunk is meg. Így a déli fal földszinti ablakai a valóságban szegmensíves záródásúak, a rajzon félkörívesek; az emeletiek a valóságban emelt kosárvívesek, a rajzon szegmensívesek; az oldalkápolnák helyett a rajz oldalhajót tüntet fel, tehát a harántfalak a rajtuk levő oltárokkal együtt hiányoznak.

A csekély kiüléssű hevederekkel tagolt fiókos dongaboltozat festését a művész úgy oldotta meg, hogy két, egyenként két mezőt igénybe vevő kör alakú képnek biztosított helyet, s a kettő közé egy mezőnyi ornamentális sávot iktatott be. Ezt rombuszokból szerkesztett geometrikus motivációval képmezőbe, hogy a hegyesszögben metsződő boltíveket bele tudja komponálni. A maradék kétszer négy boltívekre a négy evangélista (Máté, Márk, Lukács, János) és a négy egyházatyja (Szent Ambrosius, Szent Ágoston, Szent Jeromos és Nagy Szent Gergely pápa) alakjai kerültek volna, levéldísszel és füzérrel övezett, egyszínű ovális féldomborművekként megjelenítve.^[6] A négy evangélistának és a négy egyházatyanak mint az isteni kinyilatkoztatás sugalmazott tolmácsolójának és értelmezőjének együttes szerepeltetése ősrégi ikonográfiai gyakorlat volt a nyugati egyházban.

A két mennyezetkép közül csak az egyik van kidolgozva, ez az angyali üdvözlés jelenetét ábrázolja. Mivel a templom titulusa Mária mennybemenetele, tehát a templom a Mária tiszteletnek van szentelve, érthető, hogy a mennyezet kifestésekor Mária életéből vett jelenetre gondoltak. Ez a kép természetesen már színes, szerkesztése illuzionisztikus. Ez az illuzionisztikusság azonban, a korra jellemzően, már nem a valóságos architektúra lendületes folytatása, mint a barokkban, hanem nézőpont váltással a templom terétől különböző másik világba vezet, amit az egész jelenetnek markáns keretezése, mintegy képkeretbe helyezése is jelez.

Komárik Dénes

JEGYZETEK

1 Schoen Arnold: Jegyzetek a pesti belvárosi plébániatemplomról. Különlenyomat a „Budai Krónika” 1943. évi 26–27. számából. A templom történetének a XIX. század első felére eső részét ez a kis ismeretterjesztő céllal írt munka tárgyalja legrészletesebben. Legtöbb adattal. Irodalmat, forrásokat nem jelöl meg, de megállapítható, hogy ide vágó adatait a pesti tanács iratok egyik extra fasciculusának anyagából merítette, melyet jelen tanulmányunkban mi is felhasználtunk: Budapest Főváros Levéltára: *Pesti tanács iratok, relationes a. m. 6856*. (a továbbiakban: *Iratok*.)

2 Schwartz József rövid leírást tartalmazó kísérőlevele: *Iratok*, folio 343–344, Lex Engelbert költségvetése: folio 341.

3 *Iratok*, folio 1–3

4 Dr. Illyefalvi I. Lajos (szerk.): Pest és Buda polgárjogot nyert lakosai, 1687–1848. Bp. é. n. (1940 körül). Plágiumper miatt nem jelent meg, egy kéziratban kiegészített példányát Budapest Főváros Levéltára őrzi. I. p. 287. — A Schwartz Józsefre vonatkozó további adatok *Lyka Károly*: Magyar Művészet 1800–1850. A táblabíróvilág művészete. Bp. é. n. (1944), harmadik kiadás pp. 122, 152, 153, 704–705. alapulnak.

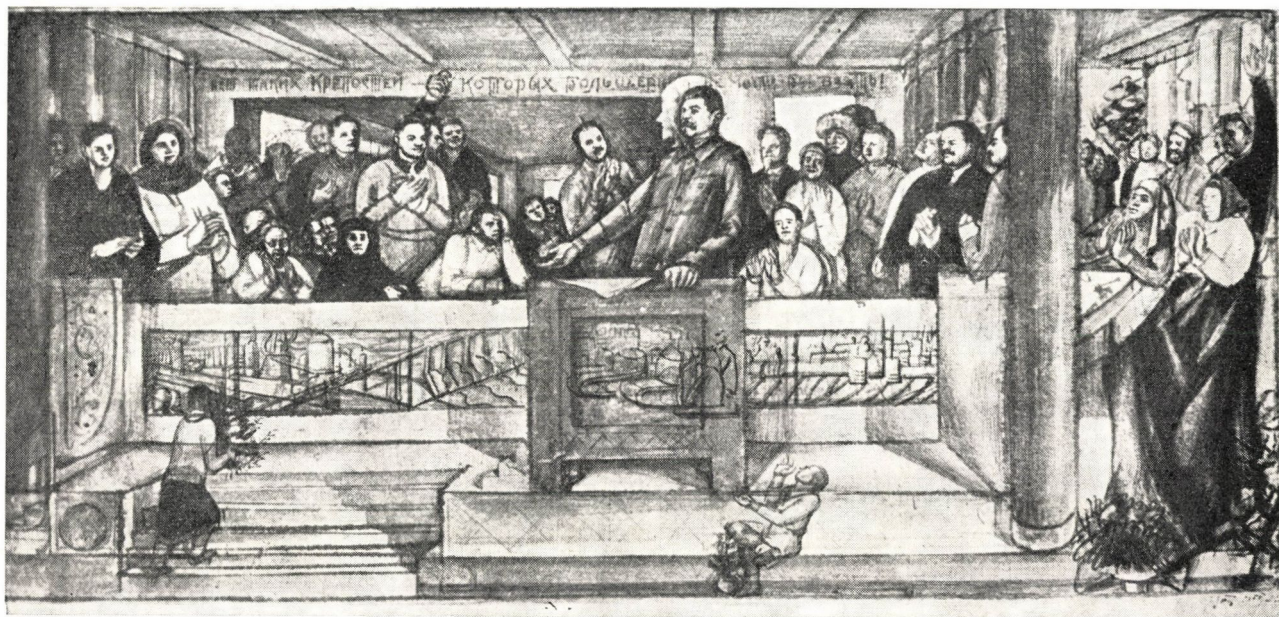
5 Képét közli *Rados Jenő*: A neoklasszicizmus nagy magyar templomai. Bp. 1937. p. 39.

6 Mindezt nem a rajz részben elmosódó attribútumaiból, hanem Schwartz József műleírásának alapján tudhatjuk.

MEGJEGYZÉSEK EGY „ISMERETLEN” UITZ-FRESKÓTERVRŐL

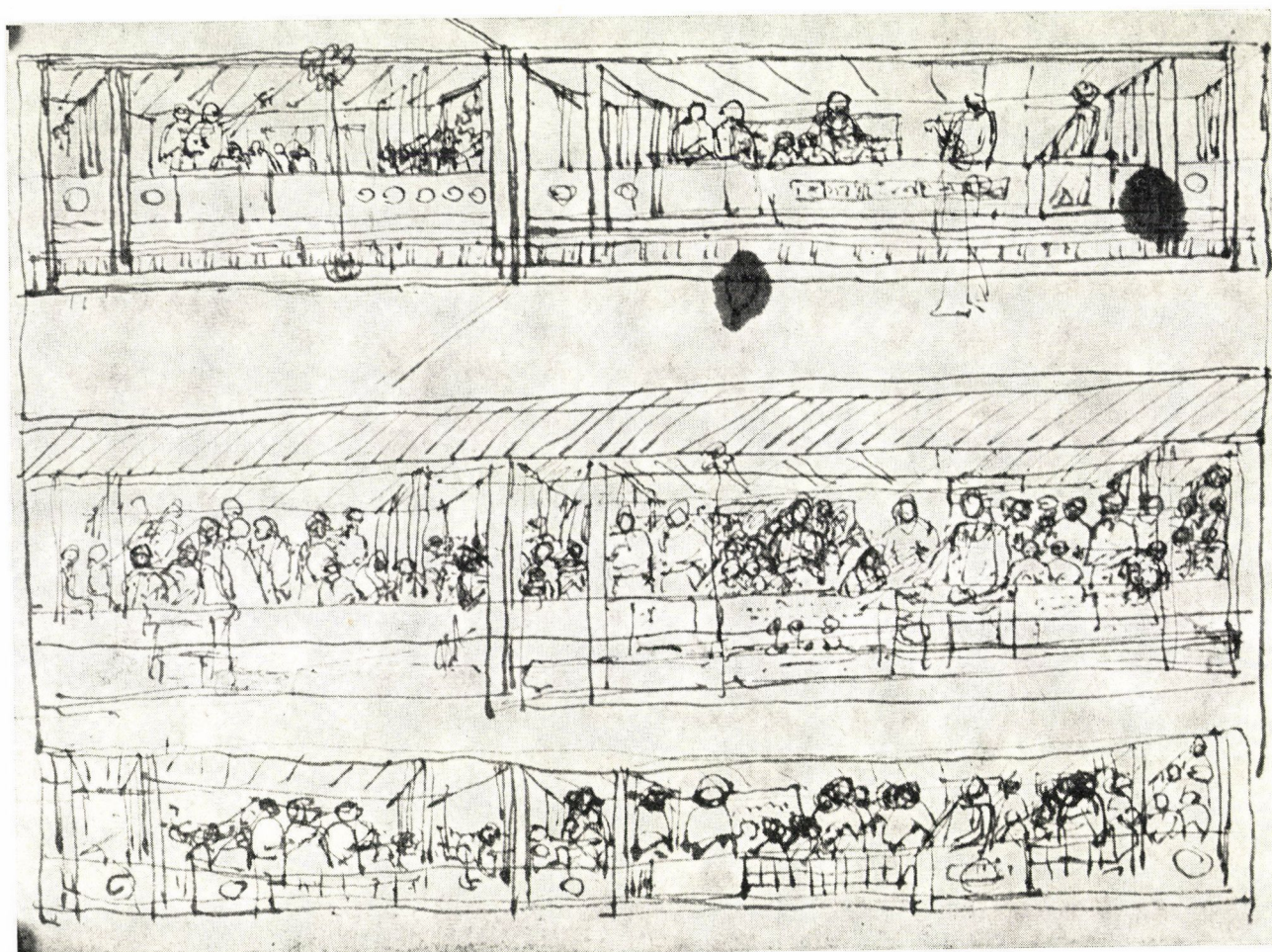
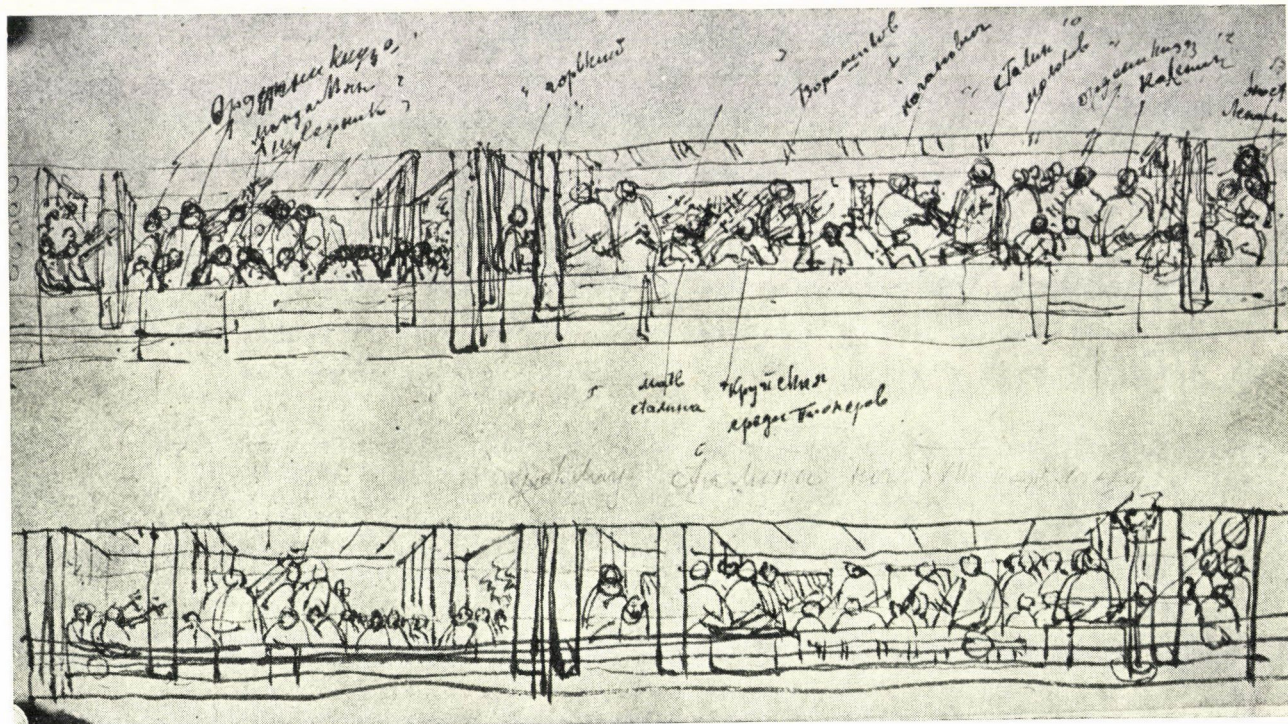
Az utóbbi időben öröndetesen megszorodott az Uitz-életművel foglalkozó tanulmányok, közlemények száma, s nem kevés az e területen mutatkozó tényleges eredmény sem. A sok kutatást nehezítő korábbi és jelen-

legi körülmény ismeretében sajnálatosnak mondható azonban, ha magunk szaporítjuk a nehézségeket, homályosítjuk a tisztázhatót azzal, hogy többé-kevésbé bizonyított tényeket, kibogozott kérdéseket hagyunk



1. 2 Uitz Béla: Sztálin beszéde a XVII. pártkongresszuson. 1935. Freskóterv.





3. 4. Uitz Béla: Vázlatok a Sztálin beszéde a XVII. pártkongresszuson c. freskóhoz. 1935. Tollrajz. A művész hagyatékában



5. Uitz Béla: Gorkij. 1935. Tollrajz. A művész hagyatékában

figyelmen kívül, akár szándékkal, akár szándékolatlanul. Az alábbiak megírására, az önmagam által egyszer már mondottak részbeni megismétlésére, részbeni kiegészítésére és fényképekkel való dokumentálására ilyen eset készített, nevezetesen Nagy Zoltán tanulmánya, melyben teljesen ismeretlenként említi és kezeli a Sztálin beszéde című freskótérvet. [1]

Legutóbbi Uitz-ismertetésében ezeket írtam többek között: „A következő freskótér: Sztálin beszéde a XVII. pártkongresszuson (1934–1935). A vázlatok alapján bizonyosnak látszik, hogy két összefüggő, egymással derékszögben érintkező részből állt volna a freskó: az elképzelt (ill. nyilván kijelölt) terem főfalán közepén áll az előadói emelvény, rajta Sztálin kissé oldalt, félprofilban ábrázolt alakja (feje körül Lenin fejének világos sziluettje), mögötte az emelvényen a párt más vezetői, nevezetesen személyiségek sorakoznak, ki ülve, ki állva (Kalinyin, Kaganovics, Vorosilov, Molotov, Sztálin anyja, Krupszkaja stb.), az oldalsó falon ugyancsak figyelő, helyeslő, tapsoló hallgatóság (Gorkij, Ordzonikidze, Svernyik stb.). Az alacsonyra vett mennyezet feltehetően illuzionisztikusan folytatja a befogadó terem mennyezetét. Perspektivikusan megrajzolt oszlopsorok vezetnek a háttérbe, különböző ajtók, ablakok nyílnak, bonyolult térrendszer illúzióját keltve. Minden figura (szám szerint mintegy hetven) jól látszik, felismerhető; helyüket, beállításukat szemmel láthatóan protokolláris rend szabja meg, mint mindig a hasonló csoportképek történetében. A színezés, mozdulatok mind alkalmasak arra, hogy a művész egyes figuráknak hangsúlyt adjon, alakjukat kiemelje a többi közül. Az előtérben itt is, mint a Kolhozünnepen, különböző életképi figurák tűnnek fel: virágot vivő kislány, lépcsőn ülő, tapsoló, korlátra könyöklő, beszélgető gyerekek. Az oldalsó kompozíción, lent bal oldalt, három átkozódva eltűnő figura feje látszik (talán Buharin,

Rikov és Tomszkij, akiket e kongresszust megelőzően fosztottak meg tisztségeiktől).

Az egyes személyekhez Uitz tollrajzokat készített (Krupszkaja, Gorkij, Zsdanov, Meyerhold, Vorosilov, Kalinyin stb.), pontosan elemezve és összefogva ezeken az arc formáit, minden esetben alkalmazva a klasszikusok által kielemezett törvényszerű arányokat, az aranymetszés szabályait, mégsem uniformizálva, hanem inkább egyénítve a figurákat.” [2]

A leírt freskótér datálása — úgy vélem — eléggé pontos, noha kissé óvatos. Az 1934. január 26—február 10. között tartott XVII. kongresszus határozza meg egyfelől, másfelől viszont egy általam is csak fotóról ismert, minden bizonnyal viszonylag kisméretű, de az elképzelést világosan mutató, kellőképpen részletes, Uitz által szignált, dátummal ellátott terv teszi egyértelművé. Ez a dátum:



6. Uitz Béla: Sztálin anyja. 1935. Tollrajz. A művész hagyatékában



7. Uitz Béla: Krupszkaja. 1935. Tollrajz. A művész hagyatékában

„1935 v.” (1. 2. kép) Szorosabbra vonva az időhatárokat lehetséges talán csak 1935-öt írni. Kirov ugyanis az Uitz-vázlatokon feltüntetett főszereplő nevek között nem szerepel, sőt nagy a valószínűsége, hogy az ábrázoltak között sem. Őt 1934. december 1-én gyilkolták meg a Szmolnijban. A kongresszus évében viszont még a KB titkára volt, tehát aligha lett volna leghagyható a képről.

Mindez Uitz frunzei korszaka előttre esik (oda 1935 októberében utazott), arra az időre, amikor a frunzei kormánypalota terveit még — feltehetően — nem ismerte, az üléstermet díszítő elképzelésekkel — feltehetően — még nem foglalkozott. Az azonban, hogy terveit Kirgíziába is magával vitte és ott valamilyen formában szerette volna beilleszteni a kormánypalota üléstermének díszítési programjába, kétségtelen. Erre vonatkozólag több korabeli utalás is van, [3] noha ezek legfeljebb — öntudatlanul — sejtetik, világosan azonban nem rögzítik a korábbi keletkezés tényét. Az ismert terv olyan fokig kiérlett, annyi munkát tükröz, hogy teljességgel érthető, ha Uitz

nem tudott egyszerűen lemondani róla. Érthető az is, hogy a terem dekorációja akkor már elképzelhetetlen lett volna Sztálin személyének, szerepének jelentős hangsúlyozása nélkül. E korábbi kompozíció mentése, felhasználása tehát ebben a tekintetben is magyarázható. A dolog nehézsége, sőt lehetetlensége azonban igen hamar kiderülhetett, elsősorban éppen Uitz számára. Innen adódik a Sztálin beszéde című kompozíció említése körüli korabeli bizonytalanság, ellentmondás s a programból való fokozatos, de gyors kimaradása.

A program első ismertetésében öt nagyobb kompozícióról esik szó, melyek részben al fresco technikával, részben domborműben lettek volna megoldva: Felkelés, Menekülés, Harc, Októberi ünnep Kirgíziában, Sztálin beszéde. Őt nagyobb kompozíció a terem négy falára, nem is beszélve a terv egyéb pontjairól, Marx, Engels, Lenin, Sztálin, Frunze megfestendő portréiról! A Sztálin beszédének korábban kidolgozott terve önmagában két falat igényelt volna. Az elképzelés irreálisan túlméretezett volta tehát eléggé világos. A beillesztés lehetetlensége stílári vonatkozásban is nyilvánvalóvá lett, és nem csupán a „Sztálin beszéde” tervet ért kritikusi bírálatok miatt. Uitz stílusa



8. Uitz Béla: Vorosilov és Kalinyin. 1935. A művész hagyatékában

rövid idő alatt olyan gyors és szembetűnő változásokat mutat ebben az időben — elsősorban a körülmények kényszerítő nyomása, de saját eredendő, önmagával, elért eredményeivel örökké elégedetlen természete miatt is —, hogy ténylegesen kirgiziai freskótervei s eme előbbi terv már nehezen illeszkedtek volna egymáshoz. Az ismert formában, egyazon kéz által történő, egyidejű kidolgozásuk mindenképpen elképzelhetetlen, mégha a teremben megértek volna is egymás mellett. (Lehetne meditálni még azon is, vajon ilyen sokszereplős, konkrét történelmi személyiségeket felsorakoztató mű a megpróbáltatásokkal igen terhes időszakban, a teljes személyi létbizonytalanság viszonyai között, minden más kedvező feltételt elképzelve — amit persze nem lehet elképzelni — megvalósítható lett volna-e, s ha igen, a mű megmaradhatott volna-e a mai napig.)

Mellékesen jegyzem meg, hogy a terem dekorálására kialakított gárdának nem mindegyik tagja óhajtott, tudta, akarta teljességgel alávetni magát az úitz-i koncepciónak. Bizonyos, hogy Mészáros önálló elképzelések-



9. Uitz Béla: Ordsonikidze. 1935. Tollrajz. A művész hagyatékában



10. Uitz Béla: Meyerhold. 1935. Tollrajz. A művész hagyatékában

kel is rendelkezett, Uitz akkori stílusával nem azonosította magát. Tervei különböznek Uitzéitól, de értékben felérnek azokkal, művészi erejük, lendületük túlszár a mesterén. Nem kizárt, hogy a körülmények durva beavatkozása mellett az együttműködést, a terem díszítésének egységes, eredeti koncepció szerinti megoldását bizonyos fokig ez a tény is akadályozta.

Visszatérve az ismertetett freskótervre, elmondható, hogy a téma, ill. cím azonosítása nem okozott különösebb gondot, mivel a Moszkvából 1968-ban hazakerült anyagban található egyik, tussal készített előkészítő, a kompozíciót, figurákat vázlatosan rögzítő rajzon, halványan ugyan, de jól olvasható orosz nyelvű ráírás található: Sztálin beszéde a XVII. pártkongresszuson (3. 4. kép). Nem okozott nehézséget a szereplők némelyikének név szerinti azonosítása sem, mivel ezen a vázlaton — mint már céloztam rá — a figurák fölött-alatt megtalálhatók a nevek is, hasonlóképpen azoknak az ugyancsak a jelzett anyagban megtalálható tollrajzoknak némelyikén, amelyek az egyes szereplők fejét ábrázolják, feltüntetve az alkalmazott arányrendet. E rajzok egyikén-másikán még mindig érződik olykor az aktivista, a bécsi konstruktivista Uitz és persze a reneszánsz mesterek módszerét egyre tüzetesebben tanulmányozó festő jellegzetes módszere, stílusa. (5. 6. 7. 8. 9. 10. kép.)

A fentebb idézett leírásom túlmenően még néhány megjegyzés: A Sztálin mögötti falon levő orosz nyelvű felírás, ha jól olvasom és jól fordítom, így szól: „Nincs olyan erő, amit a bolsevikok ne tudnának bevenni!” A Sztálin előtti mellvéden — a kép a képben — bal oldalt ipari üzemek, vízierőmű, közepén tank, őrtálló katonák, jobbra a mezőgazdaság eredményeit tükröző ábrázolás,

traktor látható elmosódottan. a freskó bal oldali részének mellvédjén pedig néhány sportoló. Ugyanitt a bal alsó peremen eltűnő figurák kilétére vonatkozólag csak pusztá feltételezést közöltem, s most több mint feltételezés-ként hozzátehetem, hogy valószínűleg Trockijt, Zinovjevét és Kamenyevet ábrázolja ez a csoport, de mindenképpen bizonyosnak gondolom, hogy konkrét, tehát azonosítható személyekről van szó, nem pusztán a reakció

általános megtestesítőiről, mint egy korábbi freskóterven, a Kollhoziünnepen látható. Maga a gondolat, a belső reakció legyőzése, ábrázolása, jelzése egy későbbi freskóterven, a Szovjetek Palotájába szánt „A szocializmus építése” c. vázlatain is feltűnik majd.

Kontha Sándor

Jegyzetek

1 Nagy Zoltán: Uitz Béla kirgíziai hagyatéka és a szovjet monumentális művészet. *Ars Hungarica*, 1976/2. 243–272. o. A kérdéssel összefüggő másik közleménye: „Uitz Béla Kirgíziában”. *Ars Hungarica*, 1974/2. 423–440. o. Mindkét tanulmányt még kézirat formájában volt alkalmam olvasni és véleményezni. Véleményem mindkét esetben igen jó volt. E tények elismerése után némi mentésre – magyarázatra szorul ez utólagos – és időben meglehetősen távoleső – hozzászólás. Mentségem az, hogy az utóbbi tanulmány kéziratát elolvastván felhívtam a szerző figyelmét egy téves megállapításra, nevezetesen arra, amit A. Romm néhány sorával kapcsolatban tett, azaz hogy Uitz hagyatékában nem lelte nyomát a Romm által a mester műtermében látott, a reneszánsz művészet elmélyült tanulmányozásáról tanúskodó munkának. Közlésem nyomán a 107. sz. jegyzetet szerző átfogalmazta olyanformán, hogy a hagyatékban is vannak ilyenek, feltehetően a Dvorec Szovjetov korszakából. Hiába hívtam fel azonban a figyelmét – szerénytelenül – saját cikkemre, amelyben le is írtam néhány ilyen jellegű munkát, a

szerző tanulmányában ez semmilyen formában nem tükröződik. A Sztálin beszéde c. tervről mindvégig mint ismeretlenről beszél. Megjelent cikkét sajnos csak a közelmúltban vettem újra kézbe, ezért e késői reagálás. Megjegyzem még, hogy a Gondolat Kiadó „Szemtől szemben” sorozatának Uitz kötetében (1974) sincs szó erről a freskótervről. A hozzá készült portré vázlatokat pedig 1940, ill. 1945 körülre datálja a kötet szerzője, aki egyben a megjelenés alatt levő Uitz oeuvre katalógus összeállítója is. A Mejerhold-portré említését a 17. o., Gorkijét a 274. oldalon közölt felsorolásban találjuk. Észrevételeim közzétételét ez a tény is indokolja.

2 Kontha Sándor: Uitz Béla. „Vár egy új világ”. Tanulmányok a szocialista irodalom történetéből. Irodalom–Szocializmus sorozat. Szerkeszti Illés László és József Farkas. Akadémiai Kiadó, 1975. 65. o.

3 I. Nagy Zoltán idézett cikkei. *Ars Hungarica* 1974/2. 430., 432 o., valamint 41. 42. 47. 55. sz. jegyzet. Továbbá *Ars Hungarica* 1976/2. 265. o. és 104. 109. sz. jegyzet.

BESZÁMOLÓ A MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TÁRSULAT 1976. ÉVI MŰKÖDÉSÉRŐL

A Társulat legutóbbi közgyűlését 1976. május 18-án tartotta, melyen az 1975. évi működésről szóló főtárgyi beszámolón, a pénztárosi és számvizsgáló bizottsági jelentésen kívül sor került a Társulat emlékiratainak kiosztására. A választmányi ülés korábbi határozatának értelmében az elnökség Gerevich László akadémikust Rómer-éremmel, Aradi Nórát Ipolyi-éremmel, Kralovánszky Alánt Kuzsinszky-éremmel, Urbach Zsuzsát és Mucsi Andrást Pasteiner-éremmel tüntette ki. A közgyűlésen Soproni Sándor „Caracalla caesar” címen tartott előadást.

A Társulat elmúlt évi munkássága a hagyományos keretek között zajlott: felolvasó ülések, az évi vándorgyűlés és az immár jól bevált tudományos ülésszakok képezik tevékenységének főbb momentumait. Az év folyamán 11 különböző rendezvényünkön 22 régészeti és 11 művészettörténeti témájú előadás, beszámoló hangzott el. Közülük külön kiemelhetjük a tudományos ülésszak programját, melynek keretében kutatóink az ókori Savaria kutatásának újabb eredményeiről számoltak be. Tudományos ülésszakaink egyre inkább a szakterület vitafórumaivá is válnak, a kutatási problémák megvitatására rendkívül alkalmasnak tartjuk ezeket az üléseket. A jövőben is nagy szerepet kívánunk biztosítani ezeknek az ülésszakoknak, s szeretnénk elérni, hogy a szakterületeinken elhalóban levő vitaszellemet újra felélesszük.

Havi felolvasó üléseinken, melyeket hét alkalommal rendeztünk, tagtársaink az egyre inkább kiteljesedő új művészettörténeti és régészeti kutatásaik eredményeiről számoltak be. Ezeket a felolvasó üléseket többek közt a rendkívül változatos tematika és a legújabb, legfrissebb eredmények közreadása jellemzi. A régészeti szakosztály ülésén az 1975. év hat jelentősebb ásatását ismertették a feltárást vezető régészeink.

A Társulat elmúlt évi vándorgyűlését a Szolnok megyei tanács és a megyei múzeumi szervezet meghívására Szolnokon rendeztük meg. Az 1974. évi árvíz miatt annak idején elmaradt vándorgyűlés ezúttal zökkenőmentesen bonyolódott le. A két szekcióban tartott ülések tematikája a művészetelek, illetve a szolnoki művészet kérdése, valamint a legújabb Szolnok megyei régészeti kutatások összefoglalása volt. Az előadásokat követően a

megye szerény számú műemlékeivel és a megye múzeumaival, kiállításával ismerkedhettek meg a kirándulás résztvevői. A Társulat vezetősége és tagsága nevében ezúton mondunk ismételt köszönetet a vendéglátó házigazdának, a megyei tanács és múzeumi szervezet vezetőinek a vándorgyűlés sikeres lebonyolításához nyújtott értékes segítségért és a szívélyes vendéglátásért.

A választmány egy, a vezetőség három ülést tartott, melyeken a társulat munkatervét és működési kérdéseit, valamint az 1978-ban megrendezésre kerülő centenáriumi ünnepségek programját készítettük elő. A jövő évben ünnepeljük ugyanis társulatunk alapításának 100 éves évfordulóját s ez alkalommal tudományos ülésszak keretében ünnepi rendezvénysorozattal kívánunk megemlékezni az évfordulóról.

A Társulat egyéb munkái között kell megemlítenünk a kelta corpus előkészítését, mely a felmerült akadályok és problémák ellenére lényegében tervszerűen halad tovább. A közelmúltban sikerült rendeznünk helyiségproblémánkat is, a Társulat rendezvényei számára továbbra is biztosítani tudjuk a Kossuth Klub helyiségeit. Felvettük a kapcsolatot a TIT Régészeti szakosztályával s remélhetően gyümölcsöző kapcsolatot sikerült kiépítenünk a két Társulat, illetve szakosztály között.

Szomorú kötelességemnek teszek eleget, amikor a Társulat elmúlt évben elhunyt régi tagjáról, Wertheimer Kláráról emlékezem meg, akinek emlékét kegyelettel őrizzük.

Beszámolóm végén röviden meg kívánok emlékezni 1977. évi terveinkről. A havi felolvasóülések, ásatási beszámolók a szokásos keretek között folynak az idei évben is. Vándorgyűlésünket június hó elején a Csongrád megyei tanács és múzeumi szervezet meghívására Szege-den rendezzük meg. Terveink között többek közt újabb tudományos ülésszak és az 1978. évi ünnepség előkészítő munkálatait említhetem meg.

Befejezésül szeretném megköszönni felügyeleti szervezeteinknek, a Magyar Tudományos Akadémiának a Társulat munkájához nyújtott mindenkor értékes elvi és gyakorlati segítségét.

Soproni Sándor

IN MEMORIAM

SOLYMÁR ISTVÁN (1924—1977)

Nem igaz az, hogy felkészültünk Solymár István távozására. Sokan tudták, hogy beteg, de ki nem az. Születésünk pillanatától romlik az egészségünk, meg rontjuk is kiadósan. A jóbarát elvesztését semmilyen orvosi diagnózis nem tudja indokolni, elfogadhatóvá tenni. Apánk, anyánk haláláért nem vigasztal az, hogy esetleg nyolcvanegynéhány évesen hagytak itt bennünket, nem tudjuk azt mondani rájuk, hogy hosszú életet éltek, ez a természet rendje, ha addig nem, öreg korban még az édes szülőknek is el kell múlniuk.

Nem igaz az sem, hogy számítani lehetett arra, ami megtörtént. A legaggasztóbb hírek is csak a majdan

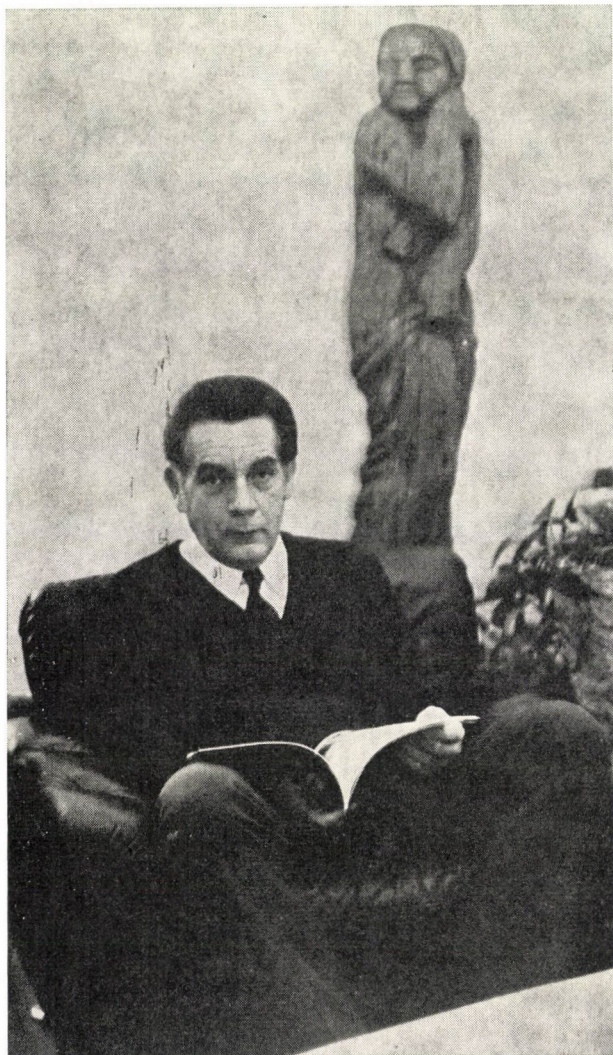
bekövetkezendőkre vonatkozhatnak. Elképzelhetetlen, hogy kedves pályatársunk kész helyzet elé állíthat, a gyászjelentés befejezett múltban ad hírt Róla. Egy rokonszenves kolléga, megértő ember, arany szívű vezető hozzátartozik hétköznapijainkhoz, ünnepeinkhez, őrizője jó közérzetünknek, s jelenlétével könnyíti a munka gondjain, átsegít az együttélés zavarain.

Solymár István hozzászoktatott minket ahhoz, hogy a nehézségeket romlatlan kedéllyel fogadjuk, frontáttöréskor felborzolódó idegeinket jámbor szándékkal, néhány fanyar megjegyzéssel megnyugtassuk. Csendes szóval, bölcs mérsékletével levezette a felgyülemlett feszültségeket, szellemes helyzetjellemezéseivel feloldotta az egykedvűvé dermedt hangulatot. Kellemes volt vele dolgozni, eszméltető volt vele vitatkozni, élvezet volt vele hallgatni.

Nem lehet igaz, hogy nincs többé, mert ma még fel se tétélezhető, hogy majd megszokjuk a hiányát. Munkásságát soha sehol nem kísérte villámlás, mennydörgés, hangtalanul, trombitaszó nélkül végezte el feladatait, ám amit teljesített, az jelentőssé, figyelemre méltóvá vált. Kiállításrendezései, írásai emlékezetesek maradnak, mert érzékenylelkű szakember szólt általuk a közönséghez, a művelődni vágyókhoz, az ép erkölcsű alkotó elméhez. Ahogyan kilépett körünkől, azt is tapintatosan tette, nem akart senkit riogatni, nem kívánt senkit kétségbeejteni, mert annyi megszívlelendő tanulságot hagyott örökül, hogy hosszú idő kell megállapításainak, következtetéseinek feldolgozására, kezdeményezéseinek a kibontakoztatására. Nem kell ugyanis most fogadkoznunk, hogy sohasem felejtjük el, Solymár István felment bennünket az alól, hogy urnájánál örök hűséget fogadjunk emlékének, nem alapított szektát, hogy követőit fanatizmusra nevelje. Finom érvelése, szépen fogalmazott mondanivalója tartósabb befolyást gyakorol, mint a legkihívóbb pragmatizmus.

Meghitten, múlhatatlanul közöttünk marad. Elkészült kéziratainak megjelentetésével, újabb kötetbe kíváncsozó tanulmányainak, cikkeinek közreadásával folyamatosan jelentkezni fog; olvasmányosan előadott közlendői mindig is mély nyomot hagytak a művészet iránt érdeklődőkben. Meggyőződéssel állítható, hogy szakirodalmi hagyatékának hatása tovább terjed; hazánkban egyre többen vannak, akik szeretik, ha a műveltséget terjesztők magyarul írnak, ismerik anyanyelvünk grammatikai, stilisztikai szabályait, élni tudnak az értekező próza gazdagságával, érzékletes kifejező erejének, megjelenítő árnyaltságának lehetőségeivel. Solymár István műveit honi észjárás, jóízű közvetlenség, a bonyolult szellemi folyamatokat is érthetővé tevő gondolkodásmód jellemzi, mind olyan erény, amire az igény egyre nő, s ami nélkül humán tudomány nem művelhető, szocialista közművelődési tevékenység aligha folyatható.

Ezekkel a képességekkel adta közre dolgozatait, esszéit, ismertetéseit, kritikáit. A periodikákban, újságokban közöltek mellett 1966-ban kiadott kötete, Siqueiros „A művész és a forradalom” mutatta meg először egy nagyobb tanulmányban, milyen szerves összefüggésben látja a képzőművészeti alkotás eszmei és esztétikai értékeit. Példamutatóan szép munkát végzett,



amikor egy reprezentatív kiadványban összefoglalta a „Mai magyar rajzművészet” művelőinek a törekvéseit, eredményeit (1972). Ugyanakkor jelentek meg válogatott közleményei „Hagyomány és lelemény a képzőművészetben” címmel, közöttük a legnagyobb részt azok az írásai foglalták el, melyek a Művészet folyóiratban láttak napvilágot annak a tizenkét esztendőnek a folyamán, amikor szerkesztője is volt a lapnak. A „Mai Magyar Művészet” könyvsorozatában Solymár Istvánnak két kismonográfiája is található Duray Tiborról (1973) és Csohány Kálmánról (1976). Hazánk felszabadulásának jubileumán került a könyvpiacra „Három évtized, harminc grafika” című albuma. Halála előtt készült el nagyszabású könyvével, melyben Nagy István életét és művészetét dolgozta fel, s amelynek példamutató tudományos értéket biztosít — az összeállítás rendkívüli nehézsége mellett is — a teljesnek mondható oeuvre-katalógus.

Most, hogy Solymár István családjának a megbízásából, a Magyar Nemzeti Galéria nevében búcsúzó szűz földi alakjától, mintha kissé idillikus arckép tolt volna fel emlékezetemben. A környezetére oly jótékonyan ható egyéniségét siratjuk, magunkat sajnáljuk, mert elhunyt a szegényebb tette szűkebb, tágabb közösségünket. Nem szabad azonban elhallgatni, hogy az, aki támasza, megnyugtatója volt sokaknak, maga gyakran nyugtalanul, felindultan szemlélte a világot. Sokszor több oka lett volna elszontyolodni, lázadozni, összeférhetetlenkedni, mint azoknak, akik ráérték terheiket. Lelki alkata szerint rendkívül érzékeny volt, hiszen ezért tudott intuitív hitelességgel elemezni műalkotásokat, művészpályákat. Jóakarátú ember léte találok az igazságtalanság, kíméletlenség húsába vágó inzultusaival. Egyéniségével, következetességével ki-kihívta maga ellen a percmemberek gáncsoskodásait. Indokolt lett volna, hogy olykor rosszkedvűen tegye a dolgát, bosszúságaiból, megpróbáltatásaiból viszont semmit se hártott át barátaira, munkatársaira. Népszerűsége, ismerőseinek szerető ragaszkodása megmentette őt attól, hogy bűnnek ejtse fejét. Nyílt tekintettel, zavartalanul vallotta meg nézeteit, foglalt állást legjobb meggyőződése szerint. Helytállásával, cselekvő emberségével ezután is támogatja hivatásunk teljesítését, hiszen az a lelkeség, fáradhatatlanság, őszinte szolgálatra készség, amivel művészetünk, művelődésünk ügyeit intézte, a túlsó partról is biztatón sugárzik felénk.

Pogány Ö. Gábor

Nem temetni — búcsúztatni jöttem Solymár Istvánt. Hiszen a halála óta eltelt időben már többször is eltemettem őt. El a januári hóesésekbe, Nagy István erdélyi dombjai alá s Tóth Menyhért fehérén hömpölygő szeretet-lávájába. Koszorúk és öröklángok nélkül egyszál magam voltam mindig a gyászmenet, mert tudtam, hogy ez a csöndes, baráti vonulás, ez a néma búcsúmenet illik leginkább hozzá. Elmentem föl a Budai Várpalotába is, hogy a hiányával önszalás nélkül szembenézzek. Mert ha volt ember, mert ha volt férfi, aki már a pusztá jelenlétével, fanyar és kesernyős derűjével is a családok és az önszalások ellenfele volt: Solymár Istvánt az első közt kell említenem. Mondják, hogy a feleségétől kapott szilveszteri ajándék-léggömb ott röpdösött a kórházi ágya körül. S amikor megérezte magában Pista a halál apró-lekos készülődését, a nővéreknek, szinte sejtelmes végrendeletül hagyta: ha őt a betegszobából bárhova el találnák vinni, az utolsó injekciós tűvel szúrják ki, pukasszák szét a léggömböt.

A sokféle halált látó nővérek sírva teljesítették végakaratát.

Meggyőződése, hogy bizarr, jelképes kívánsága — mely egy gyermeké és egy bölcsé is lehetne — nemcsak bezáruló jövőjére vonatkozott, de élete összefoglalása is volt: a világban az létezik csak, az érvényes, amit még szerethetünk, amit megítélhetünk, mitől megújulhatunk. Ami viszont a fölösleges ábrándok léggömbjeivel kábítana és cicázna velünk, annak vessünk végét.

Kevés embert ismertem, akiben mérséklet és elragadtatottság, gyöngédség és erő, szemérmesség és makacs akarat olyan természetes párosításban élt volna együtt, mint benne. Harca az angállal, sőt az angalt támogató silány kis maffiákkal sosem volt látványos. Ugyanúgy, mint szeretett festőjének: Nagy Istvánnak a harca sem. De szívósságát tekintve töretlen volt. Ideg-harc, türelem-harc — lett légyen szó esztétikáról vagy a képzőművészeti élet gyakorlati ügyeiről. Ha egy képről, egy szoborról jelenlétben azt mondta: *jó munka*, az indoklást kár lett volna firtatnom, mert az arcán, s a tekintetében bujkáló öröm mindig pótolta nekem a részletezést. Pótolta az egész életét betöltő izlés, amely saját képességeivel sohasem kérkedett. Megismerni és megvédeni az értékeket, Solymár István számára a becsület kérdése volt. A jellem kérdése s nem a jól időzített megfontolásoké. „Ha a művészet a megismerés egyik formája, akkor nem lehet semmi mással megelőzni.” Ilyen egyszerű és végérvényes mondatára emlékszem. S rögtön egy másik is. „A művészetekben nem egyetlen út van, hanem annyi út, ahányszor az emberi kifejezés kényszere fölmerül.” Vannak műtörténészek, kritikusok, elemzők, akik rátapadnak egy-egy művészre: egy-egy csillagra. Solymár azok közé tartozott, akik szabad szemmel a csillagos égboltra tapadnak.

Késői barátok és késői szövetségesek ezért is lettünk magyarázkodás nélkül. S még valamiért. Solymár Pista jóval a divatos elkötelezettségek harangzúgása előtt a magyarság érzelmi és szellemi elkötelezettje volt, a szeme kalandozásaitól a csontja visszhangjáig. S nem félt a vádtól, hogy emiatt provinciális marad. Ellenkezőleg: egész létezésével azt vallotta, amit Tamási Áron fogalmazott meg emberi hivatásul: „Azért vagyunk a világon, hogy valahol otthon legyünk benne.” Ő a csikorgásaival, a szerelmével, a munkájával, a fölébredéseivel, gyerekkorával, vas-türelmével s a halottaival is ebben a hazában volt idehaza.

Drága barátom, Solymár Pista, búcsúzni jöttem, búcsúzni jöttünk a poraidhoz. Mostantól kezdve mi leszünk a te temetőd, mi leszünk a te megnevezhető hazád, hogy a haláloed után is otthon lehess!

Csoóri Sándor

A Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége és az egész képzőművész társadalom nevében búcsúzó Dr. Solymár Istvántól a Magyar Nemzeti Galéria főigazgatóhelyettesétől, akivel évtizedek óta közös munka és hivatás, szolgálat és barátság fűzött össze.

Drága Pistal

Ahhoz a nemzedékhez tartozunk, akik ha barátait keresik, egyre inkább a temetőbe jönnek ki, vagy éppen kísérik ki őket, mint most Téged. Nehéz erről a nemzedékről beszélni. Túl sokan hordozzák a behegedt vagy soha be nem gyógyuló sebeket, és túl sokan mennek el szinte észrevétlenül, panasz nélkül. Hadd szóljak most azokról, akik nevében Rólad, Téged búcsúztatva. Talán nem mondtuk Neked sem soha, hogy köszönöm, Nem öltünk át, nem fogtuk meg a kezedet, nem néztünk a szemedbe, amikor szükséged lett volna rá, amikor talán vártad. Az ember a jót, a szépet, a tisztát természetesnek veszi. Örül neki, mi örültünk Neked és Veled, amikor valami jól ment, valami sikerült, ha közös ügyünkben előbbre léptünk. Ezekben valahol mindben benne voltál, tudtuk, hogy Nélküled nem ment volna, éreztük, de talán nem éreztettük. Ha ügyes-bajos dolgainkkal bekopogtunk a főigazgatóhelyettesi szobába, ott mindig egy mackómozgású, kicsit dörmögős, szelíd mosolyú jóbarát állt föl az asztal mögül és jött elénk. Soha nem volt kérdésünk, javaslatunk, amiben minden képességgel és tudással ne segített volna azonnal, megmozgatva mindent, sokszor ostromolva a lehetetlent.

Nagyon szeretted a hivatásodat, a képzőművészetet, amit híven szolgáltál, és a képzőművészeket, akik barátaid voltak. Kezed és szíved nyomát otthagytad a mai

magyar képzőművészetben, az már ottmarad kitörülhetetlenül.

Búcsúzik általam közös szülőföldünk a Mátra, melynek északi lankáin neveltek föl. Az északi Mátra, mely nevével ellentétben nem zord, hanem szelíd és türelmes, mint amilyen Te voltál. Onnan hoztad a bölcsességet, a nyugalmat, a megfontoltságot. A Mátra bércei taníthattak meg fölfelé tekinteni, hogy szemedben az esti csillagok villóddzanak s a szívedben békesség és megértés.

Talán ködök gomolyognak most is lefelé a völgyek körül, mint akkor, mikor az erdők alatt kószáltál és kamasz hajadat borzolta a szél. A kismozdony fütyentett talán a völgyben, s Te tünődve néztél a felhőbe oszló

füstkarikákra, s arra gondoltál, hogy az a vonat majd egyszer Téged is elvisz valahová. Zsebeidben kezed alatt talán még meleg volt a sült krumpli és az a szétáradó meleg soha nem hült ki, juttattál belőle mindannyiunknak, sugárzását mindvégig éreztük.

Az a mozdony, az a vonat elment, drága Pista. Hallgatnak a mátrai erdők és falvak is. Búcsúznak. Töretlen, tiszta, szép alkotásodat megőrzi a magyar művészet, felejthetetlen kedves lényedet mi, akik több-kevesebb ideig még idefönt maradunk halálunkig a szívünkben hordozunk.

Nyugodj békében.

Csohány Kálmán

SZELESI ZOLTÁN „SZEGED KÉPZŐMŰVÉSZETE” CÍMŰ KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSÉRŐL

POGÁNY Ö. GÁBOR OPPONENSI VÉLEMÉNYE

A TMB szíves megbízásából alkalmam volt áttanulmányozhatni Szelesi Zoltán „Szeged képzőművészete” című monográfiáját; az olvasottakról az alábbiakban próbálom összefoglalni opponensi véleményemet.

A magisztrális dolgozat imponáló szorgalom, lelkiismeretes anyaggyűjtés eredménye. A húsz éves szöveghez tíz ív jegyzet-függelék-reprodukciós anyag csatlakozik, ami így együtt a szegedi művészettörténet tiszteletre méltó összegezésévé kerekedett. Az első rész Szeged régi művészetével foglalkozik, összefoglalja mindazt, ami a szakirodalomban az elmúlt századok emlékeiről található a romanikától a XIX. század végéig. A további fejezetek tulajdonképpen a XX. század helyi képzőművészetéről szólnak; ez a könyv gerince, s ez az a része a megjelent kötetnek, amelynek tudományos érdemét, kutatási eredményeit nem lehet eléggé méltányolni. Míg az első fejezet inkább a gondos bibliográfiai — hogy úgy mondjam — filológiai munka sikere, a kézirat másik, nagyobb szakasza a könyvészeti tevékenységen túl az események, folyamatok feltárása és koncepciózus rendezése is egyben. Szelesi Zoltán ebben a vonatkozásban — századunk szegedi képzőművészetének szintetikus rekonstrukciója terén — úttörő jellegű feladat teljesítésére vállalkozott, s vállalkozásának jelesül eleget is tett. Amiért is művészettörténeti munkája igaz elismerésre számíthat, a szerző olyan művet alkotott, mely mindenképpen méltó a tudományos érdeklődésre, de a műbarátok szélesebb köreinek figyelmére is.

Szelesi Zoltán — úgy emlékszem — huszonöt esztendeje dolgozik a szegedi Móra Ferenc Múzeumban. Ez alatt az idő alatt nemcsak hogy becsületes muzeológiai tevékenységet folytatott — rendezte a képzőművészeti gyűjteményt, rendszeresen javaslatot tett gyarapítására, gondozta tárlatait — de szívós szorgalommal végezte kutató munkáját is. Negyedszázados következetes szorgalommal sikerült felidéznie Szeged művészetének történetét, s ebben fokozott hangsúllyal, például szakirodalmi apparátussal századunk természetét. Dicsérendő nagyvonalúságról tett tanúbizonyságot a Móra Ferenc Múzeum vezetősége, amikor az intézmény évkönyveinek sorozatában külön kötetként mint önálló publikációt kiadta Szelesi Zoltán írását, mégpedig kettőszáztizenkettő reprodukció kíséretében. Ez a könyv azért is figyelemre méltó, mert a sok új adalék közreadásával, eddig ismeretlen összefüggések felkutatásával a szerző egyben a magyar művészettörténet egészét is fontos megállapításokkal gyarapította. Már az is tiszteletet kiváltó ügyszeretet, ha valaki elkészíti működési területének, szülőföldjének szakmai monográfiáját. A vidéken dolgozó muzeológus számára ez a legkézenfekvőbb tudományos teendő; bárha az ország kulturális központjaiban mind többen felismernék ezt a magától adódó lehetőséget, természetes kötelességet, akkor sokkal közelebb kerülünk egy teljes igényű, széles horizontú, komplex magyar művelődéstörténelem megszületéséhez az időpontjához. Szelesi Zoltán annyiban is lépést tett efelé, mert dolgozatában be tudta bizonyítani, hogy a Szegeden működött és működő festők és szobrászok munkásságával is számolni kell, ha valaki a magyar nemzeti képzőművészet fejlődését, áramlatainak a mozgását — a realitásnak megfelelő

arányok szerint — kívánja tárgyalni. Hazánk számottevő képzőművészeti műhelyei között — Szolnok, Nagybánya, Gödöllő, Hódmezővásárhely, Szentendre mellett — Szeged is jelentős helyet foglal el.

Szegedi kollegánk műve módszertani szempontból is igen tanulságos. Akik a dialektikát ugyanis légius térben szeretik alkalmazni, kétségeket igyekeznek támasztani a topografikus anyagfeldolgozással szemben. Kisebbségi problémák, valamiféle zártabb és rokonszellemtől emlékegyüttések kezdeti feldolgozása nélkül viszont hiábavaló törekvés bizonyos összkép kialakításának, igényes szintézisnek a megszerkesztése. Igaz, egy városnak és környékének a művésze önmagában nem bizonyul körülhatárolható műtörténelmi egységnek, kutatásának kiterjedése itt-ott esetleges is lehet. Még a gazdag múltú és szerencsésebb sorsú külföldi városok kultúrhistóriájában is akadnak lezárhatatlan fejezetek, olyanok, melyek földrajzilag, történelmileg átnyúlnak más területekre, más korszakokba is. Mégse felesleges ilyen olyan művész körökről, rövidebb-hosszabb periódusokról, de még egyes iskolákról és jellegzetes egyéniségekről szóló értekezések megírása, dokumentumok összegyűjtése. Szelesi Zoltán művének megvitatása azért is kívánatos, mert félreérthetlenné teszi a topografikus monográfiák hasznát, azt a fontos szerepét, melyet a honi művészettörténet egészének tervezett kézikönyvében egy-egy ilyen teljesnek mondható helyi áttekintés betölt. Remélhető, hogy szerzőnkhez hasonlóan mások is veszik a fáradságot és összefoglalják hagyományokban gazdag városuk műtörténeti múltját, felvázolják jelenét.

Pentebb szó volt már arról, milyen komoly tudományos eredményekkel dicsekedhet Szelesi Zoltán kötetének a legújabbkori művészetről szóló nagyobbik része. Az itt közreadott anyag konkrét segítséget nyújt azoknak, akik a XX. század képzőművészetének specialistái, s akik a hazai változásokat az egyetemes történetekhez akarják viszonyítani. Ebben a vonatkozásban nemcsak a demonstratív kapcsolatokra gondolok, Csáky József, Moholy-Nagy, Brumer nemzetközi presztízisére, hanem főleg korunk művészetének azokra az új vonásaira, melyeknek megteremtésében mi magyarok is az élenjárók közé kerültünk, s ezek az eszmileg progresszív művészet ismérvei. Sok fontos fejlődéstörténeti motívumról értesülhetünk Szelesi Zoltántól a szocialista képzőművészet előzményeire vonatkozóan. Igen becses szerzőnk tanulmányának az a fejezete, amelyik a munkásmozgalom szegedi művészeiről számol be. A szaktudomány számára ő tette publikussá először a Tanácsköztársaság helyi művészmártírjainak, Kukovecz Nanának és Heller Ödönnek az életrajzát, életművét, ismertette a haladás igaz képviselőinek, Gergely Sándornak, Dinnyés Ferencnek stb. a ténykedését.

Szaktudományunk művelői számára azért is tanulságos Szelesi Zoltán könyve, mert nagy felelősséggel, kellő műgonddal sikerült megoldania benne a felszabadulás utáni képzőművészetről szóló fejezetet. Igen sokan foglalkoznak mostanság a mai művészettel, egyikük se jelentetett meg még eddig adatokkal-jegyzetekkel alátámasztott, arányosan, objektíven kimunkált összefoglalást. Szelesi Zoltán kezdeményezése e téren azért

járt sikerrel, mert tárgyilagossága, intellektuális nyugalma megmentette őt a részrehajlástól, rávezette őt a tények méltánylására, a kulturális összeteljesítmény súlyának megértésére. Nem hagyta magát befolyásolni az egyenlődsi rémével ijesztgetők által, nem hitt a klikkek részéről kvalifikásként minősített csoportterdek demagógjainak. Feljegyzett mindent, ami harminc esztendő folyamán Szegeden történt, jól érzékeltette a helyi művészek aktivizálódásának, kibontakozásának a menetét, s a műtörténeti valóság hiteles megjelenítésével ugyanakkor osztályozott is, támpontot adott a későbbi feldolgozásoknak a helytálló számvetésre, az érvényes konzekvenciák levonására. Nagy szükség van az illetlen felmérésre, hiszen olyan átmeneti korban élünk, amikor a társadalmi valóság átalakulása újfajta feltételeket biztosított a művészet fejlődése, gyökeres megújulása számára. Előre legyártott mérőműszerekkel, idomlapokkal hiába próbálja valaki is meghatározni, milyen legyen a szocialista képzőművészet; az élet izgalmas, bonyolult megváltozása, a megmált szociális körülmények között formálódó észjárás szinte biológikus törvényszerűségeket szab a felépítmény tartalmának. Szelesi Zoltán bőles mérsékletet tanúsított a rangsorolásban, ugyanakkor intuitív megértést a művészi hivatásért helytállók irányában. Mint egy sokalakos tabló áll előttünk Szeged felszabadulás utáni művészetének krónikája, félreért-hetetlenül jelezve a kulturális tevékenység megélénkülését, a cselekvő művelődéspolitikai pezsdítő hatását, indokolt és indokolatlan fordulataival elgondolkoztató és viharos következményeit. A monográfia jegyzetanyaga — az 1945 utáni évtizedekre vonatkozóan — igencsak bőles, az amúgyis elismerésre méltó tudományos apparátus külön is értékelendő része.

Egy művészettörténeti dolgozattal kapcsolatosan mégis csak felmerül a műalkotások minősítésének az igénye, akkor is, ha köztudott, hogy e téren — s nemcsak a jelenre vonatkozóan, de a múltra visszatekintően is — sok visszaélés, félrevezetés tapasztalható. Szelesi Zoltán nem árul zsákhamacsát, nyíltan kimondja, hogy Szeged nem tekinthető a magyar képzőművészeti kultúra központjának, a legfényesebb nevek nem kapcsolhatók az alföldi város nevéhez. Viszont azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy a művészettörténelem tudományának igen fontos kutatnivalói vannak ott is, ahol a fejlődéstörténetnek nem csak a fővonulata húzóódott végig a feldolgozandó anyagban. Ha csupán a vitathatatlan értékekkel foglalkozna a műtörténetírás, Donatello, Leonardo, Dürer, Velasquez, Rembrandt, Goya és még néhány nagy mester mellett kinek jutna monográfus, Athénen, Rómán, Firenzen, maximum féltucat városan kívül melyik municipiumnak lenne topográfusa? Az Akropoliszról nézve minden távolabbi kultúrtáj provinciálisnak minősülhetne, ha sznobék nyafogásaihoz igazódna a műbírálat. Szelesi Zoltán adatgyűjtő, rendszerező komolysága meggyőző afelől, hogy egy magyar vidéki város műtörténelme, művészeti élete a maga adottágaival és lehetőségeivel igen jelentős szellemi kapacitásról tanúskodhat, a társadalmi helyzetéről, a lakosság művelődésének jellegéről lényegremutató tájékoztatásul szolgálhat.

VÉGVÁRI LAJOS OPPONENSI VÉLEMÉNYE

A magyar művészet történetének alakulásában jelentős szerepe van a vidéknek. Nemcsak művészeink nagy része származik vidékről, hanem itt alakultak meg a sajátos nemzeti törekvéseket megvalósító művésztelepek. Egyes városok művészetpártoló tevékenységükkel irták be nevüket a magyar művészet történetébe. Ezek közé tartozik Szeged.

A Szegedi Képtár az újkori magyar művészet egyik sokat ígérő gyűjteményének indult, és idegenforgalmi nevezetességnek számított.

Szegeden művészek is dolgoztak, akikről időnként híradás érkezett. A szegedi művészet rangjának kialakításában nagy szerepe volt Juhász Gyulának,

Szerzőnk elhárítja magától a protokolláris kényszeret, nem mulasztja el azonban, hogy a józan különbségtevés feladatait elvégezze. Dokumentumait nem azért gyűjtötte össze, hogy csak informáljon. Kötelességének érzi az orientálást is. Nem véletlen, hogy századunk első felének szegedi terméséből Nyilasy Sándor, Károlyi Lajos, Buday György profilja rajzolódik ki a legerőteljesebben. Ez a differenciálás megtalálható — ha kevésbé hangsúlyozottan is — a felszabadulás utáni szakaszban.

Szelesi Zoltán dolgozatának véleményezése azért is hálás feladat, mert a szöveg megírása tekintetében sincs kifogásolni való. Olvasmányosan, szabatosan fogalmaz a szerző, mondatainak megszerkesztése, nyelvtani, stílári formába öntése gondos, körültekintéssel történt, a magyar értekező próza nemes hagyományainak ismeretéről tanúskodik. Érződik az egész szövegen, hogy a szerző gyakorlott betűvető, szorgos kritikus, publicisztikai működése jótékonyan hatott szaktudori munkásságára is.

A munkahelyi vita során felvetődött a könyv címének, tárgyának a problematikája, pontosabban: az, hogy a tárgyalt műtörténeti jelenségeket Szeged kisajátíthatja-e magának, s hogy a képzőművészet fogalma elegendő-e az említett művek kategorizálására? Volt, aki azt állította, „Képzőművészet Szegeden” cím hitelesebb lenne. Szelesi Zoltán — megítélesem szerint — helyesen értelmezte Szeged helyrajzi szerepét, mert ha olyan művészekről beszél is, akik csak átmenetileg tartózkodtak a Tisza-parti városban, megjelenésüket, itteni tevékenységüket az egészhez arányosítva mindig a megfelelő helyre teszi. Ugyanígy van ez más művészeti ágak produkciójának az említésekor is. Van néhány passzus az építészetről, az iparművészetéről, ám a szóba kerülő művek és alkotók jellemzése mindenekelőtt a képzőművészet korabeli állapotának szervezettebb felidézését segíti. A festészet, szobrászat, grafika komplex tárgyalása ugyanis megkívánja a társművészetekhez fűződő szálak jelzését, sőt általában a művelődés korszakos jelenségeihez való viszonyítását. Szelesi Zoltán dolgozatának egyik karakteres vonása például a szegedi írók, költők, literátorok felsorakoztatása a képzőművészeti élet eseményeivel kapcsolatosan. Juhász Gyula, Tömörkény István, Móra Ferenc mellett a Szegedi Fiatalok, a mai irodalomtörténészek együtt éltek, szolidárisak voltak a képzőművészekkel, írásaikkal támogatták, támogatják festő, szobrász, grafikus kortársaikat, amiről szerzőnk szövegében gyakran esik szó.

Ami kissé szokatlan a már megjelent monográfiában, az a jegyzetek terjengős találása. A többször előforduló bibliográfiai utalásoknál bátrabban kellett volna élni a lerövidített jelzésekkel, mert így a sok ismétlés nagyon megterheli a lapalji hivatkozásokat.

Az adatokban gazdag, a szaktudományunknak hasznos, a mai műkritikai irodalom számára tanulságos monográfia értékei arra készítetnek, hogy Szelesi Zoltán topografikus dolgozatát kandidátusi disszertációként elfogadásra ajánljam. Az illetékes bizottságnak egyúttal azt javaslom, hogy a kandidátusi fokozatot adja meg Szelesi Zoltánnak.

aki a magyar költészetben páratlan képzőművészeti szakértelmével értékelte és propagálta elsősorban a szegedi alkotókat.

Szeged művészetét különösen jelentőssé tették az ünnepi játékok. Ezeknek hatására a Dóm tér ízléssel kialakított eklektikus épületegyüttese az ország köztudatába került.

A modern magyar falstetés legnagyobb mestere Aba Novák Vilmos is Szegeden alkotta meg egyik főművét.

Szeged mindvégig megmaradt képzőművészeti centrumnak, amiben nem kis szerepe van színvonalas kiállításainak, művészeti gimnáziumának és nem utolsósorban a Móra Ferenc Múzeumnak.

Szelesi Zoltán, a múzeum képzőművészeti osztályának vezetője arra vállalkozott, hogy megírja Szeged Képzőművészetének történetét. Munkája a Móra Ferenc Múzeum 1972/73. évkönyvének második kötetében jelent meg.

A terjedelmes, sok illusztrációval gazdagított munkát a magyar sajtó egy része nagy elismeréssel fogadta. A bíráló is tisztelettel elismeri Szelesi Zoltán különleges szorgalmát és megállapítja; olyan kutatási területet fogott át és gyűjtötte össze annak minden fontosnak látszó tényét, hogy a mű hitelt érdemlő és kiválóan használható adattárként kezelhető. A munka érdeme, hogy elfeledett vagy alig ismert alkotók iránt érdeklődést kelt, ezt ki is tudja elégiteni, mind a jegyzetanyag gazdagságával, mind a jellemzés és értékelés körültekintő józanságával. Nem kis érdeme a könyvnek az olvashatósság: néhány ritkább nyakatekert és romantikus fordulattól eltekintve kiegyensúlyozott folyamatosság jellemzi Szelesi Zoltán disszertációját.

A munka áttekinti Szeged művészettörténeti múltját és jelenét, a kezdetektől a középkoron át a XIX. századi pusztulásig, majd az újjászületés és a képzőművészet iránti érdeklődés fokozódásának idejével s elsősorban a XX. századi művészek bemutatásával folytatódik. Szelesi arra a nehéz feladatra is vállalkozott, hogy kortársait, a városban ma is élő művészeket is bemutassa.

Az anyaggyűjtésben és a bemutatásban nem érzünk hiányt, mindössze két bíráló megjegyzésem van ezzel kapcsolatban.

Az első megjegyzés Aba Novák Vilmos szerepének és jelentőségének megfelelő bemutatását hiányolja. Akkor, amikor Szegedhez csak baráti szálakkal kötődő Moholy-Nagy László munkásságával részletesen foglalkozik, kikerüli egy olyan nagy vállalkozás, mint Aba Novák Vilmos freskóinak bemutatását. Világos, hogy ez az óvatosság abból fakad, hogy Szelesi ki akarta kerülni azokat a mozzanatokat, amelyek miatt Szegedet — felületes ítéletek alapján — az ellenforradalom székhelyévé, szimbólumává tették. Itt az ideje, hogy bátran szembenézzünk Aba Novák szegedi műveivel, értékeljük azokat — mert igenis értékelni lehet. Sőt a művészeti közvélemény egy része azt várja Szelesitől, hogy az ún. Hősök kapujának, vagy legalábbis egy részének a ráfestés alól való kiszabadításának lehetőségeit vizsgálja meg. Ezt a feladatot sokkal könnyebben tudná végrehajtani, ha vállalta volna az Aba Novák probléma bemutatását. Szépséghiba ez, mely aránytalanságot és koncepcióbeli fogyatékoságot idéz elő.

A másik hiányosság a Tömörkény Gimnázium képzőművészeti tagozatának nem megfelelő súlyú bemutatása. Szeged képzőművészeti nevelőintézménye a mai művészet utánpótlásának formálásával jelentős szerepet vállalt.

A tényekre és az arányokra vonatkozólag más kifogást nem kívánok felhozni.

A munka koncepciójával kapcsolatos észrevételeket tartom a disszertáció minőségét érintő leglényegesebb kérdéseknek.

Szelesi Zoltán munkájának előszavában többet ígér, mint amit nyújt: „Könyvünk lényeges mondanivalójaként azt igyekeztünk kifejezni, hogy — a régebbi művészeinket követő — múlt század eleji polgárság halkán jelentkező arcképszükségletét szerényen kielégítő kismesterekből a könnyűipari bázissá növekvő szocialista Szeged fejlődését tükrözteti mai tehetséges képzőművészeinkig az itteni festők, szobrászok, grafikusok legkiválóbbja az élet igazságának megismerésére, a valódi szépség igényére tanítottak.” Továbbá ugyanitt ezt írja: „Elsősorban nem esztétikai rangsorolásra, méltatásra, hanem egy-egy korszak bemutatására, alkotókon és alkotásokon megpillantható társadalmi összefüggésekre törekedtünk.”

Sajnos ez a beígért művészetszociológiai vonatkozás majdnem teljesen hiányzik a könyvből. Lyka Károlynak

a táblabíró világ művészetéről írott könyve azt reprezentálja, hogy kimondottan szociológiai vonatkozású, megállapítások nélkül is, magának a tényanyagnak problémák szerinti csoportosításával is sokat lehet elérni. Szelesi Zoltán munkája ebben a vonatkozásban nem éri el ezt az ötven éve megjelent publikációt.

Szelesi Zoltán a szegedi művészet keresztszétét írta meg, de a hosszszétével adós maradt. Kisebbség nagyobb lexikoncikk, összefoglaló méltatások összekapcsolásával, módszerével formálta meg könyvét. Ez a tárgyalási mód nem ad alkalmat a sommázásra, a tendenciák bemutatására.

Szelesi is érezte, hogy ennek a feladatnak az elvégzése is az ő dolga lenne. Sőt olyan fontos és jelentős problémát is érzékelt elsőként a magyar művészettörténetben, ami nemcsak a mai vidék képzőművészetének jellemzője, de a fővárosban is igaz. Szeged művészetének „főbb vonásait megtalálhatjuk akár a Tisza-táj itteni szűkebb környezetében, akár a tágabb horizontú európaizáló útkeresésben” — írja.

Ennek az ellentétnek a megragadása, kibontása és emlézése olyan feladat, amely egymagában egy disszertáció tárgya lehet. Szelesi néhány ponton érinti is ezt a problémát, de mélyebb megragadására nem vállalkozott. Ez annál inkább sajnálatos, mert tárgyi anyagának a mélyére hatolt, ha az elért eredményekre mert volna támaszkodni, mindazoknak az elvárásoknak eleget tudott volna tenni, ami egy ilyen monográfiával kapcsolatban nagyon is kézenfekvő.

Az olvasó első benyomása az anyag biztos és bőséges ismerete, de amint előrehalad az olvasásban, úgy érzi, hogy a megszerzett új ismeretet nem tudja fontossági szempontból kiválasztani, minősíteni és elraktározni. A bőség káprázatát nem tudja a mélység erejével kiegyensúlyozni.

Bizonyára eredményesebb lett volna a munkája, ha nem a városból, hanem a dél-alföldi művészet általános jellegének és tendenciájának bemutatásából indul ki. Erre a vezérfonalra Szentestől Hódmezővásárhelyig terjedően minden jelentős mester munkásságát fel lehetett volna fűzni. A speciális szegedi vonatkozások — tehát azok a tendenciák, amelyek a paraszt tárgyú festéssel szemben egy jellegzetesen városi problematikát, ikonográfiát és látásmódot tükröznek — ebből az alapalásból kiindulva jobban megragadhatók lettek volna.

Persze ez még csak a kiindulás, hiszen egy minden szempontból nyílt jellegű település — mely sokáig az ország második városa volt —, sokkal több tendenciát, tudatosan vagy véletlenül itt kialakult vagy ide csapódott művészi felfogást is be tudott fogadni. Ma minden nagyvárosunk műveltsége eklektikus, nincsen vagy alig van jelentősége a helyi jellegnek. Ennek a jelenségnek a megfigyelése és regisztrálása fontos cezúra lehet egy város művészetét tárgyaló monográfiában.

Ezeknek és további hasonló problémáknak a mellőzése miatt nem tekinthetem Szelesi Zoltán munkáját Szeged képzőművészetét bemutató írásnak. Tartalma szerint a képzőművészet Szegeden címmel ellátható megbízható, pontos és sok gondolatot ébresztő adattár. Ennek az óriási gyűjteménynek a létrehozása sok kutatást, céltudatos munkát, fegyelmet és odaadást követelt. Szorgalma és pontossága szerint Szelesi teljesítménye egyedülálló és mintaszerű. Olyan írás, amely minden további szegedi vonatkozású kutatásnak alapja lehet, sőt ezen túlmenően az egyetemes magyar képzőművészet történetéhez nemcsak új adatokat, de sok új megfigyelést is kínál.

Ezeknek az értékeknek figyelembevételével mint a további kutatást elősegítő és új összegezésre inspiráló munkát, Szelesi Zoltán disszertációját elfogadom és a kandidátusi fokozat elnyerésére ajánlom.

Tisztelt Bíráló Bizottság, Tisztelt Hallgatóság!

Engedjék meg, hogy mindenekelőtt őszinte köszönetet mondjak nagyra becsült opponenseimnek, Dr. Pogány Ö. Gábornak, a Nemzeti Galéria főigazgatójának és Dr. Végvári Lajosnak a Képzőművészeti Főiskola tanszervező professzorának azért az értékes munkájukért, melyet Szeged képzőművészetéről szóló írásom gondos áttanulmányozására fordítottak, hogy ezzel kialakítsák disszertációmmal kapcsolatos — egyrészt jóindulatúan elismerő, másrészt kritikai, bíráló jellegű — véleményüket. Lényegbevágó megállapításaikat, javaslataikat örömmel veszem, mert körültekintően mérlegelő észrevételeikkel rámutattak dolgozatomnak azokra a kisebb-nagyobb hibáira, fogyatékoságaira, melyeket Szeged képzőművészetével kapcsolatos további feladataim elvégzésekor — mint hasznos szakmai segítséget — feltétlenül figyelembe kell vennem.

A negyedik század óta vidékhez kötött szerény kutatótevékenységeből származó publikációim során — éppúgy, mint a disszertációmát képező könyvemnél — sokat érő lektori támogatásban részesített Pogány Ö. Gábor és Dr. Bálint Sándor szegedi néprajztudós, akiknek éppen úgy hálával tartozom, mint igen tisztelt egykori professzoraimnak, Dr. Zádor Anna és Dr. Vayer Lajosnak, valamint Dr. Aradi Nórának, a művészettörténeti tudományok doktorainak, akik — mint vidéken dolgozó muzeológust — régtől fogva arra serkentettek, hogy szülővárosom, Szeged képzőművészetének történetét kötelességem megírni. Köszönettel adózom Dr. Molnár László kandidátusnak, aki készséggel nyújtott segítséget jelöltségem ügymenetében. Az elismerés hangján kell szólanom arról a részemre jelentős szakmai tapasztalattal járó közös munkáról, melyet a Nemzeti Galériában működő nagy felkészültségű kollegáimmal — s köztük jelesül Dr. D. Fehér Zsuzsa művészettörténésszel — az elmúlt évtizedek során Szeged képzőművészeti életének fellendítése érdekében szerencsém volt velük alkalmanként együtt dolgozni és tőlük sokat tanulni.

Ahhoz, hogy tisztelt opponenseimnek, Pogány Ö. Gábor és Végvári Lajosnak a disszertációmmal kapcsolatos érdemleges véleményeikre válaszoljak, szabad legyen kiindulnom azon célkitűzéseimből, melyeket könyvem felépítésül magam elé tűztem, hiszen törekvéseim méltányolt, illetve vitatott pontjait tartalmazzák.

Mint monográfiám legelején is hangsúlyoztam, huszonegy évvel ezelőtt, 1952-ben — amikor a Móra Ferenc Múzeumhoz kerülve — Szeged képzőművészetét összefoglalni törekvő könyvem adatainak kutatása megkezdődött, munkámban egy fontos megállapítás vezérelt. Fülep Lajos — 1951-ben történt — akadémiai székfoglaló előadásában, „A magyar művészettörténelem főlátata”-val foglalkozott. Alapvető kérdéseket tárgyaló fejtegetésében többek között hangsúlyozta, hogy „... meg kell változnia annak a szemléletnek, amely csak a reprezentatív nagy műveket becsüli igazán, a kicsinyekkel csak mint dokumentumokkal, segédeszközökkel foglalkozik... A nagyok nagyszerűségét megmutatni nem nagy dolog — lássuk meg a nagyt a kicsikben, bennük van.”

Tulajdonképpen ennek az álláspontnak fontosságát húzta alá az 1967-ben Pécsen — a Janus Pannonius Múzeum szervezésében — létrehozott első vidéki „Művészettörténeti szekcióülés” is, amelyen Vayer Lajos professzor — és az ülés többi előadói, hozzászólói — a művészettörténeti régióközpontok kialakításáról, teendőről, illetve e bázisok továbbfejlesztéséről tanácskoztak.

Dolgozatom megírásával arra vállalkoztam, hogy a magyar művészettörténet térképén sokáig fehér foltként szereplő szegedi területen végigpásztázva, az itt működő festőket, szobrászokat egy-egy pillanatra megvilágítsam. Kísérletet tettem arra, hogy a méltánytalan feledésből kiemeljem azoknak a művészeknek megbecsülésre méltó neveit, akik az idők során részt vettek Szeged képzőművészete kialakításában. Ezért is tartottam fontosnak a kisebb mesterek — bőséges jegyzetanyagra támaszkodó

— részletes megemlítését is. Írásom voltaképpen első olyan jellegű erőfeszítésnek tekinthető, mely hazai vonatkozásban egy magyar nagyváros — konkrétan Szeged — régebbi és újabb képzőművészetét feltárja, összefoglalja s helyét meghatározni igyekszik.

Gondot okozott, hogy még nem történt kísérlet Tisza-parti városunk művészetének átfogó igényű megírására. Végeztek bár kisebb áttekintéseket egy-egy periódusról, de ezek sem mélységileg, sem társadalmi szempontból nem voltak eléggé megoldva. Nyilván ebből származik az én munkám hasonló problematikájú művészetszociológiai gyengesége is, melyre tisztelt opponensem, Végvári Lajos jogosan célzott. Az adott korszak helyi művészetének társadalomba való izülését, a kettőnek dialektikus viszonyát nyilván azért nem tudtam plasztikusabban érzékeltetni, mert Szeged történetének marxista igényű, komplex módszerű megírására ezután kerül majd csak sor.

A régóta magára várato korszerűen sokoldalú, helyi társadalmi-kulturális összefüggéseket feltáró történeti munka hiányát figyelembe véve is elismerem tisztelt opponensemnek azt a véleményét, hogy „Lyka Károlynak a táblabíró világ művészetéről írott könyve azt reprezentálja, hogy kimondottan szociológiai vonatkozású megállapítások nélkül is, magának a tényanyagnak problémák szerinti csoportosításával is sokat lehet elérni”, s hogy az én munkám „... ebben a vonatkozásban nem éri el azt az ötven éve megjelent publikációt”.

Mentségemül szolgáljon már téziseimben is hangsúlyoztam, hogy Lyka Károly felbecsülhetetlen értékű kötetekre nemcsak úgy tekintek, mint a szegedi művészet számára is nélkülözhetetlen forrásmunkákra, de illusztris szerzőjüknek szinte legendás szorgalma — s hozzá kell tennünk óriási művészeti-társadalmi áttekintése — mint a szakmabelieknek általában, úgy nekem különösképpen utólrétegetlen példaképet jelent, s Lyka Károly maradó értékű adatgyűjtésének és művészeti megállapításainak, mint sokan mások, úgy én meg inkább csak a nyomdokaim haladó, szerény kamatoztatójának érezhetem a legjobb esetben magam.

Monográfiámban rövid összefoglalásként áttekintem Szeged művészettörténeti múltját. Részletesebb vizsgálódásaim az utóbbi száz esztendőre, vagyis a modern magyar képzőművészet, illetve az ebben helyet kapó szegedi festészet és szobrászat kialakulásának és beérésének időszakára esik.

Disszertációmban utalok arra, hogy ha Tisza-parti városunk múlt század közepi művészeti arculatát vizsgáljuk, azt tapasztalhatjuk, hogy ez az országos képzőművészeti állapokat is tükrözve, kialakuló jellegű volt. A város növekedésével összefüggő építészeti tevékenység jelentőségében Szegeden is maga mögött hagyta az 1800-as évek közepéig még szerényen megnyilatkozó helyi képzőművészetét. A hazai festészet és szobrászat erőteljesebb kibontakozásának feltételei elsősorban a fővárosban teremtődtek meg, Barabás Miklós, Borsos József, Dunaiszky Lőrinc, Ferenczy István és más neves mesterek működése által.

A szegedi képzőművészet is azonban — ha bármily szerényen is —, de sajátos értékeivel hozzájárult nemzeti művészetünk gazdagításához és annak szerves részévé vált. A szabadságharc elbukása — mint szerte az országban — visszaveti a helyi művészeti életet. Lendületet csak később, az 1879-es szegedi árvízvet követő rekonstrukció időszakában kap. Nemzeti művészetünk itteni megerősödéséhez — mint hazai vonatkozásban általában —, a múlt század első felének kulturális, művészeti eredményei szolgáltattak alapot. A XIX. század harmadik negyedében Szegeden tevékenykedő, azaz innen elszármazó Rákosi Krebsz Nándor, Landau Alajos és id. Vastagh György már nem éltek vidéki elszigeteltségben, mint egykori helyi elődeik. Minden bizonnyal ismerték a kortársaiknak számító kiemelkedő magyar festők, Than, Madarász, Székely, Lotz, valamint a Markó nyomdokain

haladó romantikus tájbrázolók és a Munkácsyhoz köthető népeletfestők alkotásait, melyek legalább annyira hatással lehettek rájuk, mint a bécsi és müncheni akadémia indítást adó stílusa. De összekötő szálakat jelentettek nemzeti művészetünkkel azok a Szegedre került — a város által rendelt — alkotások is, melyek Barabás, Than, Jakobey, Izsó és Huszár kezétől származtak.

Mindez csak kezdete, termést ígérő talaja volt annak a nemzeti arculatú, egyre fejlettebbé váló helyi művészeti kultúrának, mely Szeged árvíz utáni rekonstrukciós korszakában bontakozott ki teljesen. Munkácsy Honfoglalása és Vágó Pál Árvízképe ekkor kerülnek megrendelésre. A század végén a tehetséges helyi festők közül, Nyilasy Sándor és Károlyi Lajos voltak azok, akik vállalták, hogy külföldi és nagybányai tanulmányaik után a vidéki művészek küzdelmes életét Szegeden éljék le. Velük indul meg helyi modern képzőművészetünk kialakulása.

Már kezdettől fogva igyekeztem, hogy lokális művészetünk alakulásának számbavételekor, megkísérleljem rámutatni azokra a szálakra, melyek helyi képzőművészetünket a hazai festészet és szobrászat országos állapotával műveken, mestereken, iskolákon keresztül összekötötte. Ugyanakkor arra is törekedtem, hogy meghatározzam Szeged képzőművészetének jellegét. Annál is inkább, mert még a szakmai köztudatban sem körvonalazódott eléggé helyi alkotóműhelyünk profilja, noha városunknak is megvan a maga sajátos művészeti arculata. Főbb vonásait megtalálhatjuk akár a Tisza-táj itteni, szűkebb környezetében, akár a tágabb horizontú európaizáló útkeresésekben. Éppen e kettős arculat kölcsönös sugárzásai adják meg a szegedi alkotások jelentékeny regionális, sajátosnak mondható helyi karakterét.

Azt, hogy a fenti igyekezeteim mégsem váltak teljesen kielégítővé, tükrözi tisztelt opponensemnek, Végvári Lajosnak az a bíráló észrevétele, hogy a szegedi képzőművészet keresztnetszetét írtam meg, de a hosszomszettel adós maradtam. Sajnálom, hogy tárgyamban nem tudtam jobban elmélyülni. Pedig munkámhoz, ehhez az úgynevezett „lokális művészettörténeti mélyfúrás”-hoz — hogy Aradi Nóra egy alkalommal tett megállapítását szabadon idéznem — több évtizedes vizsgálódásra volt szükségem. Tisztelt opponensem szerint: „kisebbség-nagyobb lexikoncikk, összefoglaló méltatások összekapcsolásával, módszerével” formáltam meg könyvem. „Ez a tárgyalási mód nem ad alkalmat a sommázásra, a tendenciák bemutatására.”

Gondolom, azért ezen segített valamit, hogy az egyes korszakok — például a századforduló, a két világháború közötti és a felszabadulás utáni magyar képzőművészet — sommázásánál olyan kiváló szakemberek megállapításai-ból idéztem dolgozatomban, mint Aradi Nóra, D. Fehér Zsuzsa, Körner Éva, Pogány Ö. Gábor, Németh Lajos, Kontha Sándor és más szaktekintélyek véleményeit, akik lényegbevágó szociológiai aspektusokat, valamint művészeti irányokat és életműveket elemezve foglalták össze egy-egy korszak jellemző művészetét. Én pedig ezeknek a hazai jellegű, általános érvényű megállapításoknak a lokális vetületét próbáltam több-kevesebb sikerrel Szeged képzőművészetének alakulásában kimutatni.

Ezt tisztelt opponensem is elismerte, utalva arra, hogy a szerző „... olyan fontos és jelentős problémát is érintett elsőként a magyar művészettörténetben, ami nemcsak a mai vidék képzőművészetének jellemzője, de a fővárosban is igaz.” Szeged művészetének „főbb vonásait megtalálhatjuk akár a Tisza-táj itteni szűkebb környezetében, akár a tágabb horizontú európaizáló útkeresésekben” — emeli ki e megállapítást írásomból Végvári Lajos.

„Ennek az ellentétnek a megragadása, kibontása és értelmezése olyan feladat — folytatja tisztelt opponensem —, amely egymagában egy disszertáció tárgya lehet.” Sajnálattal ismerem el azon megjegyzését, hogy bár néhány pontban érintem is ezt a problémát, de behatóbb megragadására nem vállalkoztam. Szeret-

ném, ha nem feltételezném azt, hogy csupán e kérdés-komplexum mélyebb elemzésének nehézsége tartott vissza a vele való foglalkozástól. De kézenfekvő, hogy az a terjedelem közel sem állt a könyvemben rendelkezésemre, amely e — szerinte — „disszertációnyi” súlyú téma teljes kifejtéséhez szükséges lett volna. Nyilván tehát nem megalkuvásból, hanem egyszerűen helyszűke miatt kellett lemondanom több fontos téma bővebb taglalásáról. Végül is ez Szeged művészetének mintegy hétszáz évét sűrítő könyvemnek „adattár” jellegű minőségéből adódik. Dolgozatom tisztelt opponensem, Végvári Lajos méltányoló értékelése szerint: „olyan írás, amely minden további szegedi vonatkozású kutatásnak alapja lehet, sőt ezen túlmenően az egyetemes magyar képzőművészet történetében nemcsak új adatokat, de sok új megfigyelést is kínál.”

Természetesen tisztában vagyok azzal, hogy ennek a tizezres nagyságrendű adatgyűjteménynek lexikális érveit sem mentenek fel attól, hogy ne próbáljam keresni, kijelölni azt a helyet és szerepet, melyet Szeged a hazai művészet egészében, szorosabban véve a dél-alföldi festészetben, szobrászatban betölt. Ezt a kérdést dolgozatomban több helyen is érintettem, sőt — ha nem is mindig kielégítő eredménnyel, de — arra törekedtem, hogy ez a problematika szinte átfonja és egyben megválaszolva igyekezzen tükrözni könyvem minden fejezetét.

Ebbeli törekvésemet látom honorálni tisztelt opponensem, Pogány Ö. Gábornak azon megjegyzésével, mely szerint a szerző „... dokumentumait nem azért gyűjtötte össze, hogy csak informáljon. Kötelességének érzi az orientálást is. Nem véletlen, hogy századunk első felének szegedi terméséből Nyilasy Sándor, Károlyi Lajos, Buday György profilja rajzolódik ki a legerőteljesebben. Ez a differenciálás megtalálható — ha kevésbé hangsúlyozottan is — a felszabadulás utáni szakaszban.”

Disszertáciomban részletesen kifejtettem, hogy az akadémizmus szembefordult európai plein-air festészet eszméit meghonosító nagybányai mesterek: Hollósy, Ferenczy, Iványi-Grünwald, Thorma, Réti és Glatz alapító tagokhoz a helyi művészek közül Nyilasy Sándor és Károlyi Lajos kapcsolódott. Nyilasy színpompás képein a Szeged melletti tápéi parasztok életkedvét fejezte ki. Hollósy kedvelt tanítványa, Károlyi Lajos ezüstös tónusú tájainak, csendéleteinek és sok önarcképének olykor szomorkás hangulata nyomasztó magányából ered. A szolnoki művésztelepnek is volt egy szegedi származású alapító tagja Zombory Lajos személyében, aki realista állattábrázolásai révén lett ismert.

Az alföldi táj sokszínű arculatát és lélekformáló hatását a Szolnokon működő Fényes Adolftól, a vásárhelyi Tornyai Jánosig — akinek köréhez a Szegeden született Endre Béla is tartozik — sokan kifejezték. Így a városunkban művésztelepet vezetett Rudnay Gyula, a Szentes mellett élő Koszta József és a Baján is dolgozó Nagy István. Az úgynevezett dél-alföldi festészet lírai vonalába Endre Béla mellé kell sorolnunk a Szegeden kifarított Nyilasyn és Károlyn kívül Heller Ödönt is, aki szintén derűs színekkel ábrázolta a tápéi parasztságot. A maga módján, naívan festegető Süli András eredeti képein saját — itteni, algyői — paraszti világát és a környező természetet színesen, képzeletdúsán jelenítette meg. Az alföldi festők művei bárha egymástól olykor végletesen eltérőek is, legyenek azok drámaiak, komorak, mély zengések, mint Tornyaié, Kosztái és később Kohán György; vagy velük szemben lírikus alapérzéssel festettek mint — általában — a szegedi művészek piktúrája, összeszűkítve mégis hű képet adnak az Alföld tájának és népének ellentét és mégis egységes, jellegzetes arculatáról.

Az École de Paris hatása nemcsak a Nyolcak-nál érződik, hanem a francia fővárosban a század elején megfordult szegedi festők: Szőri József, Cs. Joachim Ferenc és mások munkásságában is. Ha ők nem is tartoztak a magyar avantgarde első vonalába, az új iránti törekvéseik megbecsülést érdemelnek. Náluk azonban hasonlóíthatatlanul ismertebbé lett művészek „röppentek” ki városunkból, mint a kubista Csáky József, a konstruktivista Moholy-Nagy László és a fametsző Buday György, akik nemzetközi hírnévre tettek szert. Buday a szegedi gra-

fikus-kultúra megteremtője volt, néhány műve Csákynek és Moholy-Nagynak is ide kötődik.

Ami helyi ábrázolóművészetünk szocialista törekvéseit illeti — melyről szóló részt tisztelt opponensem, Pogány Ö. Gábor sikerült fejezetnek tart —, ez a Tanácsköztársaság alatt működő Hódi Géza, Gergely Sándor, Papp Gábor és Tardos-Taussig Ármin munkásságában nyilvánult meg. A Tanácsköztársaság bukása utáni megtorlás nemcsak emigrációba kényszerítette a szegedi festőket, szobrászokat legjobbjait, de Kukovetz Nana és Heller Ödön életét is kioltotta. A két világháború között a szocialista szellemiséget az itt élő festők közül Dinnyés Ferenc és Parobek Alajos tükröztették leginkább, de a Medgyessy és Pásztor János plasztikai eredményeiket kamatoztató Vigh Ferencet is ide kell számítanunk.

A nagybányai örökséggel sáfárkodó hazai festők értelmi és érzelmi, tudatos és ösztönös szemléletű ágaihoz a szegedi Vlasics Károlyon és Erdélyi Mihályon kívül, Dorogi Imre festészete is a posztnagybányai iskolához köthető. Az itteni születésű Petri Lajos szobrász és Vadász Endre grafikus, a húszas-harmincas években elkerültek a Tisza-parti városból, de akkori fiatalabb társaik közül, Tápai Antal, Vinkler László, Kopasz Márta és Vincze András végleges jelenlétükkel biztosították a helyi szobrászat, festészet és grafikus-kultúra valóságelvű és elvont szellemű, sokféle profilú továbbfejlődését a felszabadulás után is.

Az 1945 utáni hazai képzőművészetünk sokszínű megújulásához a szegedi művészek is hozzájárultak. A helyi mestereken, Vinkleren és Tápain kívül az itteni derékhadba tartozó festők: Fontos Sándor, Pintér József, Cs. Pataj Mihály és — a jelenleg másutt dolgozó — Tóth Sándor azok, akik expresszív-realista alkotásaikkal tartoznak bele a mai magyar képzőművészetbe. A modern formaproblémákkal foglalkozó újabb generáció közé Dér István és Zombori László kubisztikus-szimbolista, valamint Novák András és Pataki Ferenc lírai absztrakt, szürrealisztikus törekvéseik révén sorolhatók leginkább. Az itt élő Szathmáry Gyöngyi, Lapis András és Kalmár Márton plasztikákkal, Papp György grafikai lapjaival, T. Nagy Irén faintarziáival, H. Dinnyés Éva pedig kerámiáival kötődnek — többek között — a hazai szobrászok, grafikusok és iparművészek újat kereső táborához.

A fenti csoportok különféle tematikai és stílustörekvéseiből adódik, hogy a szegedi képzőművészek ábrázolói nézőpontja sokféle. Vannak, akik a valóságot realitásukban szemlélik a mondanivalóikat általában erőteljes színekkel és határozott formákkal tolmácsolják. Vannak viszont, akik a természeti és társadalmi jelenségeket szubjektív zárttságban látják, s élményeiket gondolataikat áttételes eszközökkel jelképszerűen fejezik ki. Alkotásaik, éppen mert a megjelenítési módok olyan partjait hidalják át, melyek között a nyelvezet-különbözések differenciáltsága hullámszik, válnak a természetelvű és az elvont szellemű ábrázolások változatos arculatú együttesévé.

Tisza-parti városunk művészetének megbecsüléséhez azzal járult hozzá a Magyar Nemzeti Galéria, hogy 1967 nyarán lehetőséget adott Szeged új képzőművészetének a budapesti közönség és a fővárosi szakterület előtt való nagyszabású bemutatására. E tárlat jelentősen hozzájárult ahhoz, hogy ha késve is, de reális értékelés alakuljon ki rólunk. Ezt tekintetbe véve 1973 augusztusában városunk festészeti, szobrászati kultúrájának a Művészet című folyóiratban történt felmérése alkalmával D. Fehér Zsuzsa így summázta a helyi képzőművészet állapotát: „A szegedi műhely most van születőben. De ez a műhely nem beltenyészt útján alakul ki. Stílusán éppen annyira összetett, mint a szegedi valóság, az ellentmondásokkal teli társadalmi fejlődés. E fejlődés fókusza pedig a fiatalok csoportja, akik befelé és kifelé úgy tudnak egyszerre figyelni, hogy környezetük, egyéniségük a heves kifejezés ösztönességében ütközik egymással.”

Folytatva a disszertációmmal kapcsolatos figyelemre méltó észrevételeket, tisztelt opponensem, Végvári Lajos szerint bizonyára eredményesebb lett volna a munkám, „... ha nem a városból, hanem a dél-alföldi művészet

általános jellegének és tendenciájának bemutatásából indul ki. Erre a vezérfontalra Szentestől—Hódmezővásárhelyig terjedőleg minden jelentős mester munkásságát fel lehetett volna fűzni. A speciális szegedi vonatkozások, — tehát azok a tendenciák, amely a paraszt tárgyú festészettel szemben egy jellegzetesen városi problematikát, ikonográfiát és látásmódot tükröztetnek — ebből az alapállásból kiindulva jobban megragadhatók lettek volna.”

Tisztelt opponensem által említett fenti hasznos metódussal — mint kitűnő vizsgálódási módszerrel — teljesen egyetértek, mert lényegében ezzel a céllal törekedtem én is közelíteni a problémához. Igaz, talán nem olyan direkt módon, ahogyan ő — helyesen — javasolja. Ugyanis én e kérdéssel a város művészetébe „beépítettem”, több helyen utalva igyekeztem foglalkozni. Tornyai, Koszta, Endre Béla és más alföldi mesterek nevével elég gyakran találkozhat könyvemben az olvasó, akikről Szeged képzőművészetével kapcsolatban teszek említést. Így többek között disszertációm 84. oldalán — tehát eléggé az elején már — azt sommáztam, hogy Nyilasy és Károlyi voltak Endre Bélával együtt a dél-alföldi piktúra lírai vonalának az elindítói. Ettől kezdve formálódik Szeged festészete olyanná, melynek jellegzetességei mai ábrázolóművészetünkben is fellelhetők: a Szinyei örökséget továbbfejlesztő nagybányai hagyományok s a poétikus hangvétel. Ez különbözteti meg Szegedet a viharoskari mesterek, Tornyai és Koszta drámai paraszttémáitól.

Mindez nem jelenti azt, hogy Szeged és Vásárhely képzőművészete elszigetelődött volna egymástól. Ennek ellenkezőjéről győző meg bennünket Kiss Lajos „Vásárhelyi művészet” című forrásértékű könyve. Tornyai már 1899-től részt vesz a szegedi kiállításokon. Sikerét, megbecsülését az itteni lapok tárlatbeszámolóí tükrözik. Ez időben Nyilasy gyakran járt Vásárhelyre, ahol az ottani Takarékpénztár megbízásából, helyi közéleti férfiakról portrékat fest, de kiállításokon is szerepel és olykor zsűritagként hívják meg. E tények hűen dokumentálják azt az egészséges kapcsolatot, mely Szeged és Vásárhely művészei, illetve hivatalos szervei között kezdettől fogva megvolt. Igazolódik tehát, hogy bár a két város társadalmi rétegződés tekintetében és festészeti vonatkozásban egymástól eltérő arculatúnak mondható, mégis mindkettő szerves részét képezi az Alföld tája és népe itteni polgári-paraszti valóságának, melyet a dél-alföldi festészet hol drámai, hol lírai módon fejez ki.

A fenti problematika további kifejtésére „Szeged és Vásárhelyi képzőművészeti jellegéről” címmel dolgozatomban külön fejezetet iktattam be. Ebben — többek között — szintén hangsúlyoztam, hogy Szeged földrajzilag szinte össze van nőve Vásárhellyel, festészete mégis más fundamentumú. Történelmi és társadalmi alakulása az egységes paraszti világú Vásárhellyel szemben differenciáltabb összetételű, lényegében városias, urbanus jellegű. A vásárhelyi festészet, Tornyai és körének munkássága az alföldi realisták csoportjába tartozik. A ma ott élő művészeket is az ő szellemiségük, etikai magatartásuk hatja át, s érdeklődésük nekik is a népi téma körén belül mozog, jöllehet kifejezési nyelvezetük sokrétűbbé vált, mint örökségüké volt. Szeged képzőművészete kevésbé az úgynevezett „alföldi iskolá”-hoz, mint inkább a nagybányai festészet hagyományaihoz kapcsolódik. A ma fellelhető stílusok és eszmei irányzatok — melyek sokszínűvé teszik a Tisza-parti város művészetének arculatát — főleg az elmúlt évtized folyamán bontakoztak ki.

Az, hogy Szeged képzőművészeti jellegének meghatározása egyre konkrétabbá kezd válni, nemcsak szakterületünkön belül — főleg D. Fehér Zsuzsa lényegét kiemelő írásai által —, hanem szélesebb körűen is, Tisza-parti városunk kulturális-művészeti közvéleményében is, jól példázta Papp Gyula szegedi tanácselnök sommázata, mely szerint „... a város művészeti életének összességét tekintve, egyaránt felfedezhetjük a népi-paraszti kultúra hatását, valamint az urbanus tendenciák jelentkezését. Ez a kettősség mind az irodalmi életben, mind a képzőművészetben jelentkezik. Sajnos ez egy-

ben sokáig akadályozta a szegedi képzőművészet helyes értékelését is, hiszen a szakmai tendenciáktól függően hol az egyik, hol a másik irány kapott létjogosultságot. Alföldi város lévén, a szegedi képzőművészettől is a vásárhelyihez hasonló, összképében egységes piktúrát kértek számon, s volt idő, amikor figyelmen kívül hagyták az egyre inkább urbanizálódó életmód és légkör módosító hatását... Egy dinamikusban fejlődő nagyváros atmoszférájában, szellemi életében sokkal jobban érezhető korunk liktetése. Éppen ezért a szegedi képzőművészet egyik legfontosabb ismérve a sokszínűség."

S, hogy ez a gyakran hangzott "sokszínűség" mennyire nemcsak a szegedi képzőművészet különleges sajátossága, azt — a fővárosi és vidéki művészeti életet egyaránt jól ismerő — tisztelt opponensem, Végvári Lajos véleménye is megerősíti, amikor leszögezi, hogy "... ma minden nagyvárosnak műveltsége eklektikus, nincsen vagy alig van jelentsége a helyi jellegnek. Ennek a jelenségnek a megfigyelése és regisztrálása fontos cezúra lehet egy város művészetét tárgyaló monográfiában."

Válaszadásaim második — rövidebb — felére térve, szeretnék igen tisztelt opponenseimnek azon hasznos, útmutató észrevételeire és javaslatokra figyelmet szentelni, amelyek nem tartoznak szorosabban a disszertáció eddig tárgyalt legfontosabb koncepcionális problematikái közé, inkább a tényekkel, arányokkal és egyéb kérdésekkel kapcsolatosak.

Tisztelt opponensem, Pogány Ö. Gábor bírálatát a jegyzetek terjedős találasa miatt teljesen jogosnak találom. Igaza van, hogy "... a többször előforduló bibliográfiai utalásoknál bátrabban kellett volna élni a lerövidített jelzésekkel, mert így a sok ismétlés nagyon megterheli a lapalji hivatkozásokat".

Bár eltérő véleménnyel, de mindkét tisztelt opponensem felveti dolgozatom címének problematikáját, vagyis hogy a — tárgyalt műtörténeti jelenségeket a város kisajátíthatja-e magának, s ennek kapcsán — a jelenlegi „Szeged képzőművészete” vagy „Képzőművészet Szegeden” cím lenne-e a hitelesebb? Ebben a kérdésben Pogány Ö. Gábor megítéléséhez állok közelebb. Szerinte a szerző "... helyesen értelmezte Szeged helyrajzi szerepét, mert ha olyan művészekről beszél is, akik csak átmenetileg tartózkodtak a Tisza-parti városban, megjelenésüket, itteni tevékenységüket az egészhez arányítva mindig a megfelelő helyre teszi".

Tisztelt opponensem, Végvári Lajos — többek között — hiányosságaim közé sorolja a Szegedi Tömörkény István Gimnázium képzőművészeti tagozatának nem megfelelő súlyú bemutatását. Valóban ez az 1961-ben megalakult fontos helyi művészeti nevelőintézmény, az elmúlt másfél évtized alatt eléggé nem méltatható eredményeket ért el. Dolgozatomban a — 260. oldalon — teszem szövé, hogy „Szeged és Vásárhely egymást gazdagító képzőművészeti szorosabb fonódását... olyan tényezők is előmozdítják, mint... a Szegedi Tömörkény István Művészeti Gimnáziumba tanítani átjáró vásárhelyi művészek: Szalay Ferenc, Samu Katalin, Fekete János és mások jelenléte, akik által is egyre szövébb szövéődik a gyümölcsözö kapcsolat". Ezenkívül — a 303. oldalon — jeleztem azt is, hogy a városunkban a festészet, szobrászat, grafika kívül, az iparművészet is hontogtatja szárnyát. Sokban kapcsolódik ez a Szegedi Tömörkény István Művészeti Gimnáziumhoz a leendő helyi iparművészeti szakemberek képzését illetően. Hasznos kapcsolatot épített ki az Iparművészeti Főiskolával, melynek növendékei közül többen nyári gyakorlatukat Szegeden töltik." Disszertációmban — a 306. lapon — utaltam arra, hogy „jó néhány tehetséges művész került Szegedre, illetve nőtt fel a város falain belül, akik képzőművészetünk alakulásában mind jelentékenyebb tényezőként szerepelnek. Legnagyobb részük a helyi Juhász Gyula Tanárképző Főiskolán és a Tömörkény István Gimnáziumban nyerték művészeti-rajztanári alapképzésüket. Pályájuk eddigi eredményessége jól bizonyítja annak a fontos feladatnak szakszerű ellátását, melyet a művészeti utánpótlás biztosításában e két intézmény betölt."

Míndezeket nem azért hoztam fel, mintha feltétlen bizonyítani szeretném, hogy minden érdemlegesen elmondtam a szóban forgó helyi művészeti nevelőintézményről, ahonnan évente három-négy fiatal kerül be a Képző- és Iparművészeti Főiskola növendékei közé. Inkább az ösztönözött, hogy — példaként felhasználva — a tartalmilag összetartozó, de elhelyezésileg több helyen fellelhető idézetekkel is érzékeltetni próbáljam disszertációmnak azt a — már jelzett — szerkezeti sajátosságát, mely szerint a komplex jellegű témák nemcsak egy-egy alkalommal kerülnek elemzésre, hanem a velük összefüggő adatok, tények, eredmények és problémák, hol röviden érintve vagy hosszabban tárgyalva — végső soron az egész monográfiát átszövik.

A Tömörkény Gimnáziummal kapcsolatos részletesebb információk mellőzése korántsem okoz olyan szépség-hibát, mint amilyen fogyatékosságot Aba Novák Vilmos szerepének és jelentségének megfelelő súlyú bemutatási hiánya idéz elő — melyet jogosan kifogásol tisztelt opponensem, Végvári Lajos.

Elismerem — sőt sajnálattal ismerem el —, hogy valóban nagyon hézagosan, szinte csak érintőleg teszek említést monográfiámban Aba Novák szegedi tevékenységéről. Mindössze annyit közöltem, hogy a Szent Demeter-torony helyreállítása során — 1931-ben — kerültek bele Aba Novák Vilmos szügesztív hatású falfestményei, melyek "... sajátos előadási módján — Genthon István találó megállapítása szerint — átdereg a római mozaikművészetnek hieratikus merevsége". Utalnom kellett volna arra, hogy a Demeter-torony freskóvázatait — és a Szt. Erzsébet-oltárért — 1932-ben a páduai egyházművészeti kiállításon Aba Novák az I. díjat jelentő aranyérmert nyerte el. Továbbá, hogy úgy az elkészült művet köszöntő 1931-es, mint a falkép szükségessé vált restaurálásával foglalkozó 1933-as szegedi lapok e témákkal bő terjedelemben foglalkoztak. A lábjegyzetekben felsorolt cikkek egyikében olvashatjuk Rerrich Bélának azt a megállapítását, hogy "... a szegedi baptisztérium festményei a magyar egyházi irányú festőművészetnek új korszakát fogják jelenteni és alkalmat adnak egy igazi művésztehetségnek az érvényesülésre".

Még rövidebben szölktem Pogány Mór — 1936-ban készült Szegedi Hősök Kapujáról, melynek lefedett freskóit köztudomásúan szintén Aba Novák alkotta. Amint B. Supka Magdolna a művészről írt kitűnő könyvében megjegyezte: „A Hősök kapujához az államnak egy propagatív erejű falképi elbeszélőre volt szüksége, aki a kettős témát tömegekhez szölkön, közérthetően, megragadó expresszivitással tudja megoldani. Ezek az igények Aba Novákot predesztináltak erre a munkára. Tehát elvállalta. Járt pedig ez az ő élményeire, indulatára szabott főtéma — a háború irtalmatlansága — mellett a művészi programján kívüli, politikai témával és portréval — Horthy Miklós előírás szerinti megörökítésével."

Tisztelt opponensem, Végvári Lajos — minden bizonnyal a lényegre tapintott, amikor a szóban forgó hiányosságom okát azzal magyarázza, hogy ez az óvatosság abból fakad, hogy — közel tíz évvel ezelőtt, amikor a dolgozatom szövegezésre készült — ki akartam kerülni azokat a mozzanatokat, amelyek miatt Szegedet — felületes ítéletek alapján — az ellenforradalom székhelyévé, szimbólumává tették. A múlttal szemben nyilván az a megállapítás élt bennem, melyet könyvemben így idéztem: "... mi szegediek büszkék vagyunk arra, hogy... városunk adott helyet a demokratikus kibontakozásnak. Úgy érezzük, hogy a történelem ezzel igazságot szolgáltatott városunknak."

Míndezt tekintetbe véve igaza van tisztelt opponensemnek, amikor azt hangsúlyozza: „Itt az ideje, hogy bátran szembenézzünk Aba Novák szegedi műveivel, értékeljük azokat — mert igenis értékelni lehet." Ezzel kapcsolatban meg vagyok győződve, hogy erre a szükséges értékelésre a legfigyelemreméltóbb példát B. Supka Magdolna „Aba Novák Vilmos” című — 1971 januárjában lezajlott — kandidátusi értekezésének vitája szölkált. Amit ez alkalommal nagyrabecsült kollégámon, B. Supka Magdolna és disszertációjának tisztelt opponensei, Végvári Lajos és Németh Lajos, a szerző

értékes munkájának megvitatásakor Aba Novák alkotó-művészetének általános — és ezen belül a Szegedi Hősök Kapujára készített freskóinak különösképpen — problematikáiként akkor felvetettek és megtárgyaltak, — mostanáig is a leghitelesebb és legmagasabb szintű Aba Novák értékelésnek tarthatja művészettudományi szakterületünk.

Ennek a több fontos problémát tisztázó vitának a tanulságait, sajnos, nem tudtam hasznosítani, mert az igen hosszú lektori és nyomdai átfutású könyvem kéziratának 1970-ben történt lezárása után másfél évvel zajlott le a szóban forgó Aba Novák értékelés. De ezt pótlandó — a szegedi tanácsai és pártszervek támogatásával — tisztelt opponensem szavai szerint meg fogom vizsgálni a Szegedi Hősök Kapujá-nak, vagy legalábbis egy részének — a háborús vérontás ellen tiltakozó ábrázolásoknak — a ráfestés alól való kiszabadításának lehetőségeit.

Ami a dolog technológiai, restaurátor-feladatbeli kérdését illeti, talán hasznos lehet Aba Nováknak az a nyilatkozata, melyet 1936 szeptemberében az egyik szegedi újságban tett. A művész „... elmondotta, hogy a freskók felrakásának azt a módját alkalmazta, amely a legjobban megfelel a szegedi viszonyoknak és követelményeknek. A falfelület megprepedésétől azért nem kell tartani, mert a fal anyaga vasbeton, amelyet a repedés veszedelem nem fenyeget. A művész a betonlapra rakott bő cementtartalmú, tehát a legerősebb vakolórétre festett, mégpedig nedves rétegre, amely így szerves egységgé válik a festékréteggel. A kopás, a lehámlás veszedelem így szintén kizártnak tekinthető.” Tudomásom szerint Devich Sándor kiváló szegedi származású restaurátor szakszerű irányításával történt a freskók befedése, oly módon, hogy az nem tesz kárt a falképben.

Nézetem szerint a fenti kérdésben Aba Novák írójának B. Supka Magdolnának, valamint Végvári Lajosnak és Németh Lajosnak idevágó fontos szakmai véleményeit szükségessé vált, hogy helyi megfontolásaink tárgyává tegyük.

Befejezőként szabad legyen megemlítenem, hogy könyvem tisztelt lektora, Pogány Ö. Gábor — a disszertációm munkahelyi vitáján — felvetette, hogy hasznos lenne Juhász Gyula művészeti vonatkozású tevékenységének az eddigieknél jobban utána nézni. Tanácsát megfogadva számba vettem a költő összes műveit tartalmazó nyolc kötetes kritikai kiadásban — és egyebütt — található képzőművészeti jellegű verseit és prózai írásait.

Kutatásaim során nemcsak a költő másfél százat meghaladó művészeti verseinek és prózájának önmagában is több kötetet igénylő roppant gazdagsága lepottint. De annak a ténynek az alázatát keltő felismerése is megszilárdult bennem, hogy mindez, amelyen — oly vitatható eredménnyel — fáradoztam hosszú időn át, azt összehasonlíthatatlanul teljesebben és irodalmi szinten — lényegében már elvégezte Juhász Gyula. Mert, hogy Szeged képzőművészetét tükrözőtő pompás írásai korántsem csak a szűk „keresztmetszetét” adják a Tiszaparti város Juhász-korabeli művészetének, hanem azokat a költő az akkori konkrét társadalmi vonatkozásokba is mélyen beleágyazta, — talán mondani sem kell. Sőt a szegedi művészeti jelenségeket, szorosabban a dél-alföldi és tágabban a hazai művészeti tendenciákkal is összefüggésbe hozta. Mindezek mögé európai horizontot úgy húzott, hogy — az időben és térben eltérő, versekben megénekelte — grand art mesterei s remekei sem estek kívül a költő — eléggé nem csodálható — egyszerre lokális és egyetemes szintézisű művészeti érdeklődésének köréből.

Juhász Gyula 1905-től keltezhető korai képzőművészeti írásai a budapesti egyetemi éveire esik. Így antik tárgyú költeményeinek egy része is, mint a legszebbek közé tartozó Milói Venus című versét is ekkor hozta létre. Szintén pályája kezdetén írt cikket Rembrandtról, akit a művészet Shakespeare-jének nevezett. Képzőművészeti témájú verseinek reményteljesen induló sorozatát 1908-tól, Nagyváradon — a pezsgő életű „Körös-parti Páris”-ba kerülése után folytatta tovább. Az antik szob-

rok harmóniáját dicsérő költeményein kívül, ekkor — és aztán később is — jelentek meg az olasz kora- és érett reneszánsz művészet alkotásait és mestereit csodáló sorai. Közülük Beato Angelico, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Tiziano és mások műveiről írt. Itália iránti igézete soha nem halványult el benne, jöllehet a modern művészet is érdekelte. Megemlékezett egy-egy versével — többek között — Velasquez, Rodin és Van Gogh-ról. Sőt két alkalommal Gauguin egzotikus világáról írt vágyakozóan.

Juhász Gyula a magyar festők közül Gulácsy Lajos és Károlyi Lajos személyéhez került a legközelebb. Mindkettőjükről versein kívül, prózai íásaiban is kifejezte baráti megbecsülését és művészetük iránti vonzalmát. Gulácsyhoz írt megrázó erejű verse ma már a magyar költészet közismert remekévé vált.

Juhászt nemcsak az egyre elhatalmasodó melankóliája, de az akkori első világháborús évek is akadályozták munkásságában. Írói, költői tevékenységének újra ívelése, 1918-tól, Szegedre történt hazaérkezése után indult meg.

Tisztelt opponensem, Végvári Lajos is hangsúlyozza, hogy „... a szegedi művészet rangjának kialakításában nagy szerepe volt Juhász Gyulának, aki a magyar költészetben páratlan képzőművészeti szakértelmével értékelte és propagálta elsősorban a szegedi alkotókat.” Mint helyi újságíró bekapcsolódott szülővárosának forradalmi mozgalmába. A Tanácsköztársaság idején a szegedi képzőművészet megújulásának feladataiban aktív szerepet játszott. Ennek kapcsán ismerkedett meg — a róla remek portrét készítő — Gergely Sándor szobrásszal, aki az akkor felpozícióba került helyi művészeti élet „motor”-ja volt. Hasonlóan barátságba került az 1919-ben Szegeden működő Moholy-Nagy Lászlóval is. Mindkettőjük modern szellemű alkotásairól elismerő cikkeket írt. A költő már diákként kapcsolatban állott, a később őt megmintázó Petri Lajossal, továbbá a szegedi Szőri József, Heller Ödön és Dinnyés Ferenc jeles festőkkel. Az alföldi művészekkel szintén bensőséges viszonya alakult ki Juhász Gyulának. Így — többek között — Tornyai János, Endre Béla, Pásztor János és a Vásárhelyen többször megforduló Rudnay Gyulához fűzték — másokkal együtt — szorosabb-lazább szálak, melyek nemcsak költeményei révén, hanem az általa írt művészeti cikkekben is jól tükröződnek.

Juhász Gyula művészeti szerepének e vázlatos érzékeltetését zárva említem meg Szabolcsi Miklós véleményét, aki szerint „... nincs példa a magyar irodalomban arra, hogy valaki ilyen szorosan kapcsolódjék kora képzőművészetéhez, festészetéhez és szobrászatához. Gauguin-tól Rodin-ig és Károlyi Lajostól Endre Béláig kora, és a klasszikus festészet és szobrászat rengeteg eredményét ötvözi bele verseibe.”

Úgy vélem, legalább olyan hasznos és érdeklődést keltő lenne Juhász Gyula képzőművészeti jellegű írásai-ból egy kötetre valót megjelentetni, amint ilyen céllal Adv Endre művészeti tárgyú munkáival kapcsolatban kerít erre az időn sort a Corvina Kiadó. A szegedi költő egy héttel ezelőttre esett negyvenedik halálának évfordulója alkalmával készített „Ars longa...” című — általam válogatott — kis művészeti verseskötet kezdeti lépése után bízom benne, hogy Juhász Gyula egyedülálló művészetrajongását méltó formában tükröző szép kiadvány sem fog sokáig várni magára, hogy benne mielőbb és mind többen elgönyörködhessünk.

Fenti válaszaimat e kis Juhász-ismertetéssel zárva, szabad legyen végezetül igen tisztelt opponensemnek ismételtan megköszönnöm rendkívül hasznos észrevételeiket és megállapításait, melyeket fel kívánok használni a tervezés alatt álló ötkötetes Szeged monográfia képzőművészeti részének általam írandó fejezeteinél. Ezúttal szeretnék őszinte köszönetet mondani felesleges szerveknek, a Kulturális Minisztérium Múzeumi Főosztályának, valamint a MTA Tudományos Minősítő Bizottságának, hogy a Szegeden végzett negyedszázados muzeológiai és tudományos tevékenységemet nagy méltatással értékelve, a kötelező kandidátusi vizsgák alól felmentést adott. Hálát érzek szeretett munkahelyem,

a szegedi Móra Ferenc Múzeum és vezetője, Dr. Trogmayer Ottó megyei múzeumigazgató iránt, amiért kutatómunkámhoz hosszú időn át zavartalan lehetőséget biztosított, és hogy a terjedelmessé vált monográfiám — a szegedi múzeum által kiadott tekintélyes évkönyvsorozat egyik önálló köteteként — a tárgyához méltó formában jelenhetett meg.

Ezek után kérem tisztelt opponenseimet és a nagyra-becsült Bizottságot, hogy válaszómat — amennyiben azt megfelelőnek tartják —, szíveskedjenek elfogadni.

*

Az opponensi vélemények és a jelölt válasza után a kiküldött bizottság javasolta a Tudományos Minősítő Bizottságnak, hogy Szelesi Zoltánnak a művészettörténeti tudományok kandidátusi fokozatát adja meg. A Tudományos Minősítő Bizottság 1977. április 12. hatállyal Szelesi Zoltánt a művészettörténeti tudományok kandidátusává nyilvánította.

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Salgó István

A kézirat nyomdába érkezett: 77. VI. 9. Terjedelem: 12 (A/5) ív
77.4607. Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

СОДЕРЖАНИЕ

НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

Й. Х. КОЛБА:	Бокал Брозера	226
В. Л. КОВАСНАИ:	Художественное творчество Ёжефа Ремени	241

ИССЛЕДОВАНИЯ

Д. ПРОКОПП:	Строительство архиепископа Ференца Баркоци в Эстэргоме	261
Е. ПОГАНЬ-БАЛАШ:	Замечания о портретах Яноша Корвина	271
Е. ПОГАНЬ-БАЛАШ:	Иконографические замечания о трёх исторических фигурах псалтыря — Корвина во Флоренции	279
А. БАЛАШ:	О фотографиях со скелетов Яноша Корвина и Криштофа Корвина	286

ДОКУМЕНТАЦИЯ

А. ЯВОР:	Картина главного алтаря Бартоломмео Алтомонте из Шопрона ..	288
Э. Д. БУЗАШИ:	Картина обета Иштван Кохари	292
Д. КОМАРИК:	План фресок пештской центральной церкви, созданной в 1807 году	297
Ш. КОНТА:	Замечания об одном „незнакомом” плане фреска Бела Уитца	299
Ш. Б. ШОПРОНИ:	Отчет о деятельности венгерских археологов и искусствоведов в 1976 году	305

ИН МЕМОРИАМ

Э. ПОГАНЬ:	Иштван Шоймар (1924—1977)	306
Ш. ЧОРИ:	Прощание с Иштваном Шоймар	307
К. ЧОХАНЬ:	Прощание с Иштваном Шоймар	307

СПОР

О кандидатской диссертации Золтана Селеши „Изобразительное искусство Сегеда”	
Мнение оппонента Г. Э. Поганья	309
Мнение оппонента Л. Вегвари	310
Ответ З. Селеши	312

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

H. KOLBA, JUDIT:	La calice Brózer	226
L. KOVÁSZNAI, VIKTÓRIA:	La carrière d'artiste de József Reményi	241

RECHERCHES

PROKOPP, GYULA:	La construction de l'archevêque Ferenc Barkóczy à Esztergom	261
POGÁNY-BALÁS, EDIT:	Quelques aperçus en connexion avec le portrait de János Corvin	271
POGÁNY-BALÁS, EDIT:	Remarques concernant les définitions iconographiques de trois figures historiques à Psalterium-Corvina de Florence	279
BALÁS, ANNA:	Étude sur les photographies de restes osseux de János et Kristof Corvin	286

DOCUMENTATION

JÁVOR, ANNA:	Tableau d'autel cardinal de Bartolommeo Altomonte à Sopron	288
D. BUZÁSI, ENIKŐ:	Ex-voto d'István Koháry	292
KOMARIK, DÉNES:	Le portrait de la peinture provenant de 1807, de la partie intérieure de l'église en ville de Pest	297
KONTHA, SÁNDOR:	Remarques à propos d'un plan „inconnu” de fresque de Béla Uitz	299
SÁNDOR SOPRONI:	Rapport sur l'activité de la Société Hongroise d'Archéologie et d'Histoire des Beaux-Arts en 1976	305

IN MEMORIAM

POGÁNY, Ö. GÁBOR:	István Solymár (1924—1977)	306
CSÓÓRI, SÁNDOR:	Discours d'adieu à István Solymár	307
CSOHÁNY, KÁLMÁN:	Discours d'adieu à István Solymár	307

DISCUSSION

Szelesi, Zoltán:	„Les beaux-arts à Szeged”. Travail de candidat	
Pogány, Ö. Gábor:	Opinion d'opposition	309
Végvári, Lajos:	Opinion d'opposition	310
	Réponse de Zoltán Szelesi.	312

